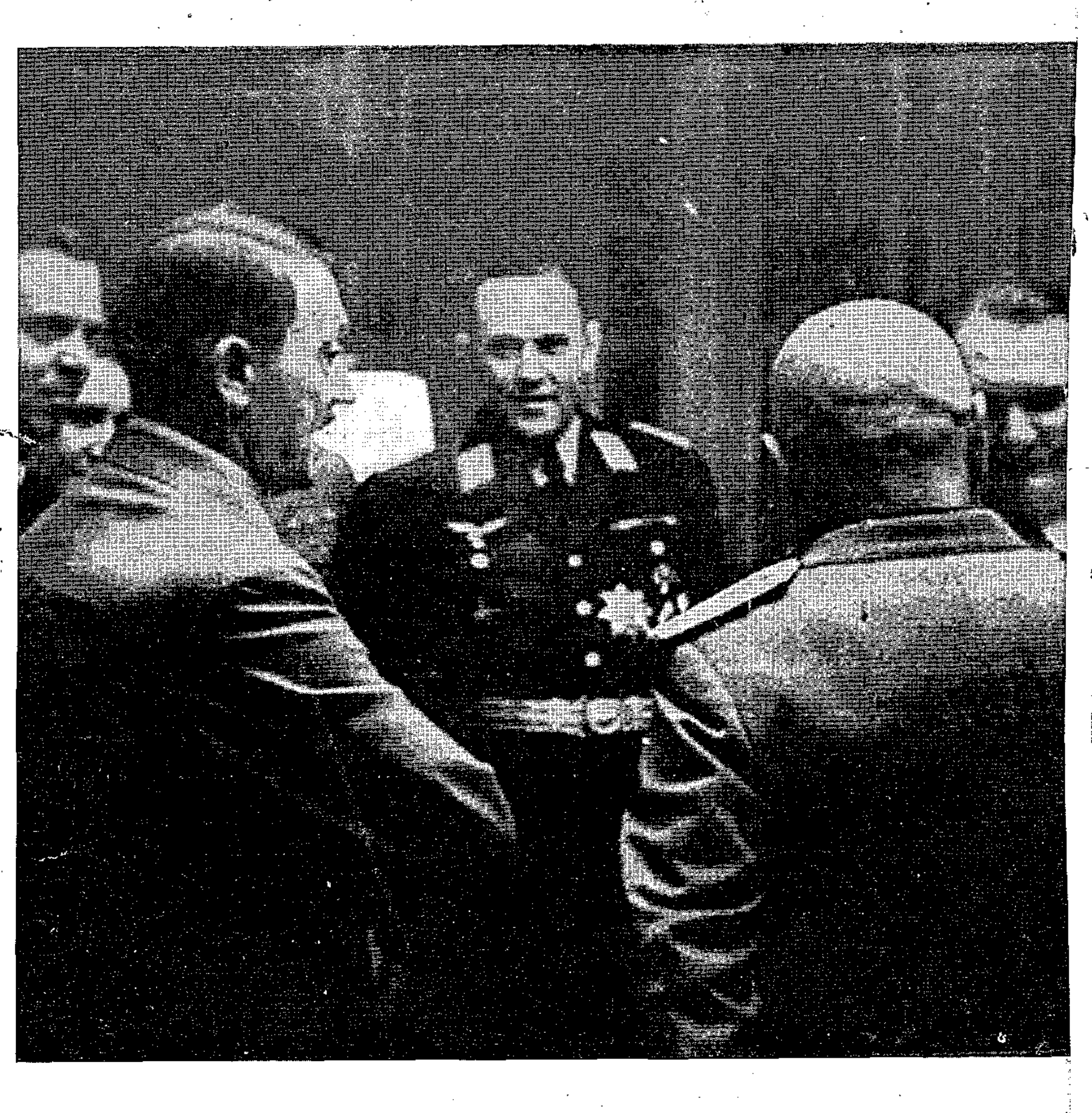
CAHIERS
DU CINÉMA



156 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUIN 1964 ★ 156

NOS COUVERTURES



LA BATAILLE DE FRANCE, de Jean Aurel; on peut reconnaître, sur notre cliché, quelques vedettes de l'époque (38-40), bien oubliées aujourd'hui : entre autres, A. Hitler, B. Mussolini, H. Goering... (Zodiac).

Ci-dessous : Leslie Caron dans **THE SUBTERRANEANS**, de Jack Kerouac et Arthur Freed (mise en scène : Ranald McDougall), film toujours enseveli dans (et par) les caves de la Metro.



Cahiers du Cinéma

JUIN 1964 TOME XXVI. — N° 156

Le trop beau n'est même plus beau,
qui veut plus qu'un n'a que zéro.
C.-F. RAMUZ.

SOMMAIRE

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.



Spione, 1928 (*Les Espions* : Gerda Maurus, Willy Fritsch).

Jean-Louis Noames

Nouvel entretien avec Fritz Lang

Nous n'attendions qu'une occasion de publier un nouvel entretien avec Fritz Lang : Cannes nous la fournit. Plus que d'un « entretien », il s'agit d'ailleurs ici d'une conversation — autour d'un micro — qui eut lieu, en août 63, dans la propriété hollywoodienne de Fritz Lang, entre celui-ci, son ami Gene Fowler Jr. et notre envoyé Jean-Louis Noames. De là, les souvenirs qu'évoque Lang : il rentrait à peine d'Italie où il avait participé au tournage du Mépris. *De là, aussi, ces inhabituelles « démonstrations » de mise en scène auxquelles joue un instant le cinéaste, prenant ainsi plaisir à montrer, à la fois, comment « mettre en scène » participe d'une rhétorique et comment ses propres films y échappent...*

☆

— Vous avez dit, dans votre précédent entretien avec les Cahiers du Cinéma, *que, pour vous, le cinéma était un vice...*

— Tourner des films est pour moi un peu la même chose que prendre une drogue. C'est un vice, que j'adore. Sans le cinéma, je ne pourrais pas vivre. J'aime cet art — qui est, hélas, devenu dans la plupart des pays une industrie. Mais jamais je n'ai voulu dire que le cinéma était une drogue pour aider l'artiste, ou plutôt le créateur de films, à surmonter certaines inhibitions, comme par exemple Fellini l'a montré dans *Huit et demi...* J'ai simplement voulu dire, qu'aimant le cinéma, je m'y suis consacré de la même manière qu'un individu s'adonne à la drogue.

— Mais le cinéma n'a-t-il pas une influence bénéfique sur la vie de certains cinéastes ?

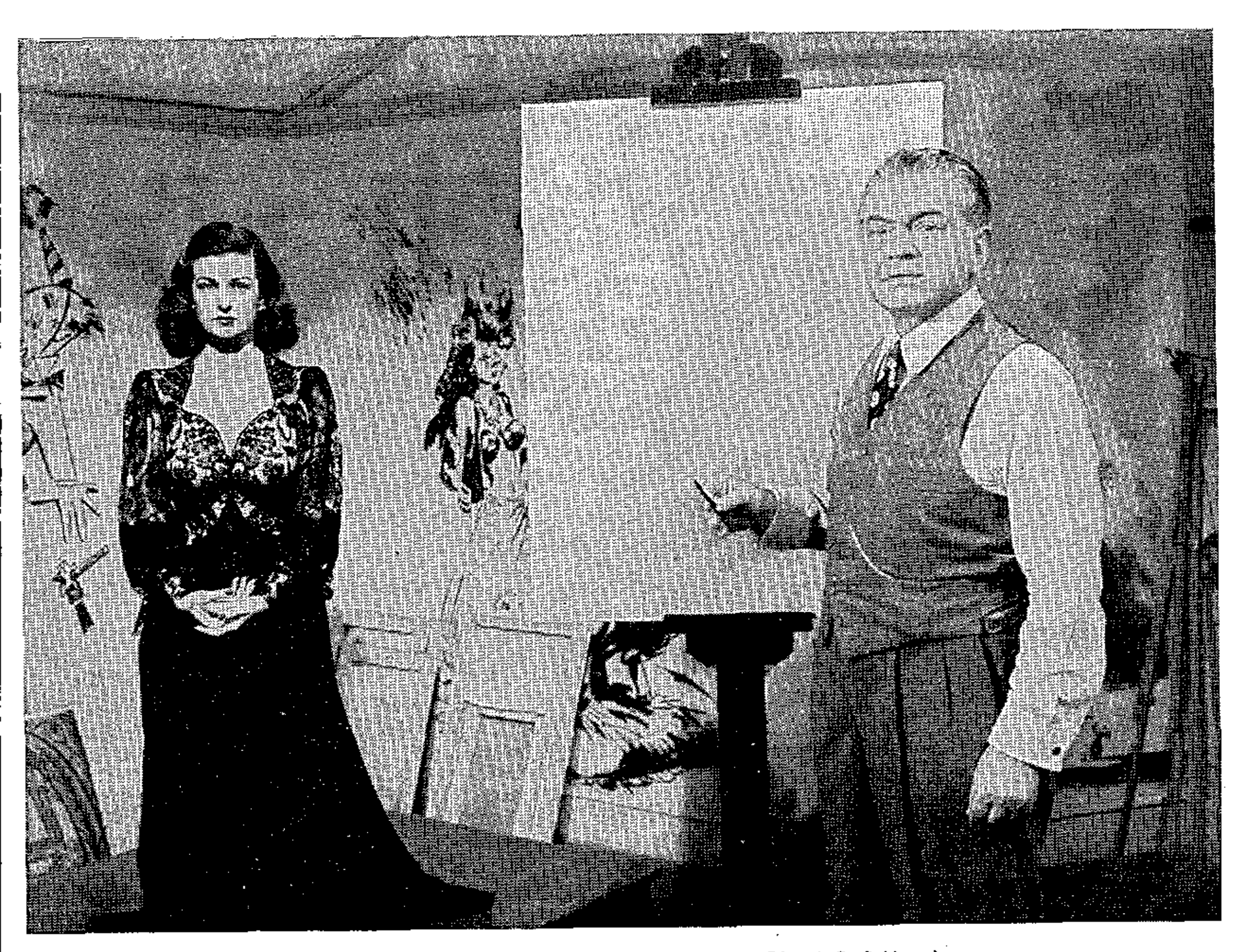
— Je ne saurais dire vraiment... Mais je pense que vous touchez là à quelque chose d'important : peut-être, en effet, tout artiste a-t-il besoin de créer, pour en quelque sorte trouver une issue à ses sentiments, ses pensées... Je crois, par exemple, que je ne tuerais personne, ni ne volerais — peut-être pourrais-je violer, je ne sais pas. Seul un psychanalyste pourrait vraiment répondre à cette question. Je vais vous raconter une histoire qui, peut-être, fera un peu de lumière sur ce problème. Il y a à peu près huit ans, quelqu'un, ici, à Hollywood, m'a dit : « Je peux vous dire très exactement à quoi vous pensiez lorsque vous avez fait *M* et pourquoi vous l'avez fait. » Et il a commencé à m'expliquer cela ! Je lui ai répondu : « Tout ce que vous me dites là est très gentil, mais je pense que vous avez entièrement tort — je sais très exactement pourquoi j'ai fait *M ;* cela m'intéressait de sortir de ces films-monstres alors en vogue, *Métropolis* ou *La Femme sur la lune,* je voulais faire un film plus intimiste, plus fouillé, et j'étais très intéressé par ce qui se passait dans l'esprit d'un meurtrier, d'un meurtrier d'enfants en particulier ; ce qui ne m'empêchait pas d'être tout à fait contre lui. »

Une autre fois, à Paris, quelqu'un — je ne sais plus qui, ni pour quel magazine — m'a interviewé ; nous avons parlé de mon métier de metteur en scène, et, à propos de la direction d'acteur, nous avons évoqué ce même problème. Je lui ai dit qu'à mon avis, un metteur en scène ne devait pas montrer à l'acteur ce qu'il a à faire : en un mot, je ne veux nullement que l'acteur me singe. Le rôle du metteur en scène est, au contraire, d'obtenir ce que l'acteur a de meilleur en lui. Et c'est pour cette raison qu'il devrait, chaque fois, être une sorte de psychanalyste, expliquer son rôle à l'acteur, et l'aider à découvrir le personnage qu'il doit créer ou recréer à partir du script. C'est à ce moment que je me suis demandé si le rôle du critique, peut-être, n'était pas aussi de faire la psychanalyse du cinéaste : de trouver le pourquoi profond de ses films. En un certain sens, cela répond à la question que vous me posiez : peut-être, si vous pouviez faire cette sorte de psychanalyse — et cela prendrait certainement très longtemps —, trouveriez-vous pourquoi un cinéaste a besoin de ses films pour continuer à vivre, et pourquoi j'ai moi-même réalisé tel ou tel de mes films...

La question, d'ailleurs, revient à savoir ce que devrait être la critique : soit une critique du film, soit une critique du processus de création. Et il serait en effet passionnant de découvrir pourquoi le créateur fait certaines choses. Mais j'ai très peur de cela : je connaissais un très bon écrivain, enfin, assez talentueux, qui s'est fait psychanalyser. Deux ans après, il ne pouvait plus rien écrire. Parce que, je crois, notre travail de créateur est le résultat d'une certaine... frustration — non, pas d'une frustration : plutôt (nous devons faire très attention quant au choix du mot), le résultat d'une *anormalité.* En un certain sens, nous sommes différents... enfin, il faut être fou pour vouloir faire du cinéma ! Pour en revenir au cas de cet écrivain, il était devenu trop lucide sur lui-même : il ne se posait plus de questions sur le monde, ce qui s'y passe, sur sa place exacte dans ce monde, sur le pourquoi des choses. Cela ne l'intéressait plus du tout : ses problèmes étaient résolus ; mais il ne pouvait plus écrire. Alors que ce que nous faisons dans nos films, c'est donner nos propres commentaires sur un problème irrésolu.

— Prenons le cas d'Antonioni : il répète dans ses films l'impossibilité de vivre, de communiquer, d'aimer, et pourtant, il ne semble pas que ceux-ci l'aident à vivre...

— Je ne sais pas si ses films ne l'aident pas à vivre... Peut-être bien que si. Peut-être aussi, mais je ne sais pas si c'est vrai, est-il incapable de vivre et essaie-t-il de se prouver à lui même que la vie est impossible — ce que, de toutes façons, je ne peux croire.



Scarlet Street, 1945 (*La Rue rouge* : Joan Bennett, Edward G. Robinson).

— *Pensez-vous alors que ces problèmes du cinéaste soient traduits par son style, ou sa manière de mettre en scène : on peut voir un rapport, par exemple, entre une certaine difficulté de communiquer, et un certain emploi du dialogue ?*

— Je ne sais pas. Mais il m'est arrivé précisément de discuter avec quelques écrivains et cinéastes de l'utilisation — et de l'abus — du dialogue au cinéma. Le cinéma, nous sommes d'accord, c'est l'image en mouvement, et non le théâtre filmé. Or, comment montrer, par exemple, qu'un mari et sa femme sont encore en bons termes, mais que n'existe plus entre eux le premier grand amour, sans l'aide du dialogue ?

Voici ce que je proposais : supposons que la scène se passe dans un hôtel, que le couple soit dans l'ascenseur, et monte, disons, jusqu'au dix-septième étage. Le mari et la femme sont tous deux très sympathiques, ni trop vieux ni trop jeunes. Et le mari a gardé son chapeau sur la tête. Au dixième étage, l'ascenseur s'arrête, une jeune fille y entre : le mari ôte son chapeau, et l'ascenseur poursuit sa montée... Vous avez ainsi exprimé de façon parfaite, et sans que soit prononcé un seul mot, que l'amour de ce couple n'est plus ce qu'il avait été, qu'il n'y a plus la relation de fascination entre l'amoureux et la personne aimée. Cette politesse naturelle qui vous fait ôter votre chapeau quand vous êtes en compagnie d'une femme dans un ascenseur, l'homme ne pense plus à la manifester envers sa femme, mais pour une autre seulement. C'est de cette façon qu'on peut exprimer quelque chose de précis dans une scène muette. Mais, comme fait Antonioni, montrer une femme qui marche, marche et marche dans une rue, cela peut signifier n'importe quoi, il n'y a pas là de contenu dramatique.

Ou bien alors, il faut consulter une critique du film pour comprendre ce qu'on y a vu. Mais ce qui est très dangereux dans cette attitude, celle de notre époque — de *votre* époque, plutôt — c'est qu'elle mène à trouver dans ce genre de films un peu une excuse... On dit : la vie est ainsi. Et, bien que ces films aident d'une certaine façon à vivre, ils persuadent en même temps qu'il est inutile de combattre dans la vie, que, de toutes façons, c'est perdu d'avance. Et personne ne fait plus d'efforts.

— Mais, dans vos films, les personnages ne sont-ils pas aussi toujours traqués par leur destin ?

— C'est bien ce problème qui m'a toujours intéressé — pour ne pas dire obsédé : tout ce qui est, d'une manière ou d'une autre, *inévitable*. Un processus s'est déclenché, et personne ne peut plus y échapper. Mais, à travers cela, ce que j'ai toujours voulu montrer et définir, c'est l'attitude de *lutte* que doivent adopter les gens en face de ces événements fatals. Il n'est pas important, pas essentiel qu'ils sortent victorieux du combat : c'est le combat lui-même qui est important et vital. Il y a quelque temps, Gene Fowler et moi avons eu une conversation dont le sujet était le bonheur. Et la valeur de ce bonheur. Nous essayions de définir sa situation, son contenu, et nous ne parvenions pas à imaginer un état de bonheur constant : car cela implique qu'il n'y ait plus aucun désir pour quoi que ce soit, qu'on vive comme un ange au Paradis, au son d'une harpe...

Ce que j'appelle « bonheur », c'est la poursuite de ce bonheur. Pour moi, pour le cinéaste, le bonheur ce n'est pas ce qui arrive une fois le film achevé, quand on se dit qu'on a fait quelque chose. Le bonheur, pour moi — et voilà ce qui constitue mon « vice » — c'est quand je suis en train de réaliser ce film. Même si les conditions de tournage sont très, très difficiles, j'oublie tout : et à ce moment seulement je suis parfaitement heureux. Le combat pour quelque chose, voilà ce qui est important : non pas le résultat. On doit, certes, combattre en vue d'un résultat, mais un résultat n'est jamais définitif, n'est pas le terme du combat. Si vous avez atteint quelque chose, ce n'est pas une raison pour vous arrêter là. Car la vie non plus ne s'arrête pas. Comme elle, vous devez sans cesse recommencer, repartir de nouveau. C'est pourquoi mes « personnages traqués », comme vous dites, ne luttent pas (comme dans le drame grec) contre des Dieux ou le Destin, mais contre les seules circonstances de la vie, contre, que sais-je, l'opinion de leurs voisins, les lois stupides et autres choses de ce genre.

Quand vous combattez pour votre amour, par exemple, et que vous parvenez à vaincre tous les obstacles... (*Lang s'interrompt un instant, avant d'enchaîner soudain*) : c'est alors que commence vraiment la lutte, quand vous êtes enfin marié — et la vie avec **elle !**

— Cette lutte ne se traduit-elle pas, dans vos films, par une certaine opposition entre mouvement et immobilité ?

— Je ne sais pas si cela est vrai... Cela voudrait dire, si j'ai bien compris, un peu la même chose que ce que nous disions plus haut : que lorsque quelqu'un — en l'occurrence l'un de mes personnages — abandonne le combat, il cesse de progresser. Cela n'arrive pas à mes personnages : ils ne cessent pas de lutter. Mais pour répondre à votre question, il faut d'abord se demander comment il peut être possible de filmer une action — c'est-à-dire un drame, un mouvement — qui soit pourtant *statique*... (Filmer l'immobilité, cela pourrait revenir à ce que disait Corneille : « Il est logique que l'illogique aille contre la logique. ») Eh bien, quand, à l'occasion d'un choc quelconque, vous réalisez que votre combat en est arrivé (en apparence) à son point final, ou bien que vous êtes dans une impasse, vous devez effectivement vous arrêter une seconde, sous l'effet du choc. Si, par exemple, vous voyez dans un film un homme marcher de long en large dans une pièce, et qu'il s'immobilise soudain, vous, spectateur, vous dites : il a une idée ; puis de nouveau le type se remet à marcher, n'est-ce pas ? Donc, au moment où il reçoit le choc, au lieu de courir en rond comme un animal pris dans une cage, il s'arrête : c'est alors qu'il se passe quelque chose de violent en lui, et que le drame se traduit par un arrêt du mouvement, que cette immobilité est pleine d'action. Ce qui veut dire qu'une « action statique » n'est pas l'inaction.

Dans un de mes films, on voit un homme qui s'évade et court vers la liberté ; mais, au coin d'une rue, il aperçoit un policier : il s'arrête brusquement, et on le voit alors en gros-plan. Mais cet arrêt, ce gros-plan ne durent qu'une seconde : immédiatement, la réaction de l'homme est de faire demi-tour et de s'enfuir...



Rancho Notorious, 1951 (*L'Ange des maudits* : Marlene Dietrich).

— *Mais l'action n'est-elle pas tout de même rompue par ce gros-plan ?*

— Non. Parce que ce n'est pas un instant de réflexion que je montre sur ce visage en gros-plan : je ne montre que le choc lui-même, la surprise éprouvée. Car, je crois, ce n'est pas la réflexion, mais l'instinct qui le fait se précipiter aussitôt dans la direction opposée : c'est pourquoi je ne le montre pas en train de regarder à droite, puis à gauche, ce qui voudrait dire hésitation et temps mort dans l'action, alors qu'ici c'est une réaction à une émotion dramatique. Prenons encore l'exemple d'un condamné à mort qui est sur la chaise électrique : il n'est pas vrai qu'il soit immobile, qu'il puisse être calme, qu'aucune émotion ne l'anime, sous prétexte qu'il se sait déjà mort. Non ! En vérité, il se bat comme le ferait un fauve, il n'a pas encore abandonné. Sans doute cet ultime combat ne lui servira-t-il en rien, mais il n'empêche qu'il est agité par un instinct tout animal qui lui fait refuser de se voir attaché à la chaise et de mourir.

Bien sûr, il est plus facile de résoudre ces contradictions si l'on traite, comme on le faisait dans les films muets, ces situations de façon stylisée... Il est à la mode aujourd'hui de ne jamais montrer des gens immobiles pendant qu'ils parlent : mais s'ils dînent, on ne peut pas non plus les faire se lever et se rasseoir sans arrêt ! D'ailleurs, il y a des situations très dramatiques où ne sont nécessaires ni le mouvement, ni l'action. Un couple est en train de dîner dans un appartement, et la femme dit au mari qu'elle l'a trompé : je peux comprendre que celui-ci se lève alors, et se mette à crier, à s'agiter. Mais si cette même scène se déroule dans un restaurant, il ne pourra plus bouger sans risquer d'attirer l'attention : imaginez cet homme assis en face de son épouse qui lui annonce,

de sang-froid, qu'elle l'a trompé la veille ; et lui ne peut faire un seul geste ni dire un seul mot, il ne peut pas se lever pour la gifler. La scène n'est-elle pas ainsi beaucoup plus forte ? Du fait même de cette inaction forcée, elle gagne en intérêt et en intensité dramatiques. L'émotion est plus grande, dès que les sentiments sont *contenus,* et le public la ressent alors au moins autant que si elle était manifestée violemment.

C'est peut-être parce que nous avons travaillé aux films muets, parce que nous venons du cinéma muet, que nous aimons par-dessus tout l'action, le mouvement. Pourtant, j'ai l'impression que les jeunes cinéastes y tiennent aussi beaucoup. Je n'ai pas vu Godard tourner beaucoup de plans fixes... Mais il y a une différence : c'est que, dans nos films muets, nous étions obligés de nous exprimer *à travers* l'action ; tandis que Godard, par exemple, me semble moins intéressé par l'action elle-même que par son résultat, son effet. Peut-être cela lui permet-il d'aller plus loin avec ses acteurs, de leur faire donner tout ce qu'ils *ont dans la peau ?* Cela m'a beaucoup intéressé de le voir tourner. Et, de plus, je l'aime beaucoup : il est très honnête, il aime le cinéma, il est fanatique comme je l'ai moi-même été.

En fait, je pense qu'il essaie de continuer ce que nous avons entrepris un jour — le jour où nous avons commencé à faire nos premiers films. Seule son approche est différente. Non l'esprit. Il a le même désir de faire avancer cet art nouveau — l'art de notre siècle — dont les brasseurs d'argent ont fait une industrie : en cherchant trop à gagner de l'argent, ils n'ont, dans la plupart des pays, réussi qu'à tuer la poule aux œufs d'or... Ce que Godard essaie de trouver, c'est d'abord une forme qui lui soit propre, et comment elle peut le mieux exprimer sa personnalité. Je suis, quant à moi, plus occupé par le contenu d'un film (qui me semble plus important que sa forme) : ce que je veux *avant tout,* c'est que les idées auxquelles je tiens, les phrases que je tiens à dire aillent vers un public.

Mais c'est peut-être simplement dans la façon dont nous concevons la mise en scène elle-même que réside la différence : Godard adore improviser, tandis que j'aime savoir très exactement, quand j'arrive sur le plateau, ce que je vais faire. Bien sûr, je donne à mes acteurs le maximum de liberté, mais Godard va plus loin : il ne donne à ses acteurs que l'idée de ce qu'ils sont censés dire, les laissant ainsi utiliser leur propre vocabulaire.

— Mais ne croyez-vous pas qu'un cinéaste formé à l'école du muet parvient, du fait même qu'en l'absence de dialogues il était obligé à plus d'ingéniosité, à mettre en scène ses personnages plus rapidement ?

— Plus rapidement, non. Et il ne faut pas oublier que nous disposions d'intertitres, qui nous permettaient d'exprimer, dès qu'un personnage ouvrait la bouche, ce que *nous-mêmes* voulions faire... Godard, qui n'a jamais eu cette expérience du cinéma muet, parvient cependant à improviser à *tous les niveaux,* et pas seulement sur le plan du dialogue : il invente une scène au moment même de la tourner ! Et elle ne correspond pas à rien : par exemple, il avait besoin, pour conclure une scène, d'une phrase que nous n'arrivions pas à trouver. J'ai eu la chance de prononcer une phrase qu'il a utilisée : « La mort n'est pas une solution. » Mais cela lui a donné une autre idée : quand Bardot est dans la baignoire, elle tient un livre, et sur la couverture on peut lire : Fritz Lang. Dans ce livre, se trouve une phrase que j'avais dite jadis à propos de la mort : ce qui établissait une relation avec la situation qu'elle affronte dans la scène suivante. Godard a donc improvisé, et en même temps amélioré.

— Ne disiez-vous pas qu'un film doit plutôt être modelé au montage ?

— Oui, mais seulement si l'on a beaucoup de matière à sa disposition. Il y a une phrase que j'aime beaucoup : « Monter un film, c'est le récrire. » On coupe certaines choses, on en modifie d'autres... Mais pour Godard, cela n'est pas nécessaire, il n'a pas à le faire. Il filme peu en gros plans, tandis que moi, je le fais beaucoup. *Le Mépris* a été réalisé en Technicolor et écran large... (comment appelle-t-on cela ? Ah oui, le Cinémascope, à propos duquel j'ai une réplique : « Le Cinémascope, ce n'est pas pour les êtres humains, c'est pour les serpents ou les enterrements. » On va m'adorer après cela.) Mais, si j'avais fait le film, il y aurait eu beaucoup de gros plans.

Godard, lui, n'a pas eu à se poser ce problème. Il lutte pour donner une forme très personnelle à ses films : et c'est pour cela qu'il a des ennuis avec ses producteurs. D'ailleurs, ces gens-là veulent toujours changer quelque chose. Il y a très peu de « vrais » producteurs. Un vrai producteur devrait être un grand ami du metteur en scène ; mais



The Big Heat, 1953 (*Règlement de comptes :* Edith Evanson, Robert Berton, Glenn Ford).

la plupart sont jaloux de lui. Une fois, il y avait dans un de mes films une scène qu'un producteur n'aimait pas, et que je trouvais très bonne, très drôle. Pendant une semaine, j'ai discuté avec lui, je lui ai dit que si nous avions des « previews », c'était justement pour connaître les réactions du public. Le producteur m'a accordé la possibilité de vérifier, au cours d'une projection privée, que j'avais tort. Mais le public a aimé la scène, beaucoup ri et beaucoup applaudi. Malgré cela, le producteur s'est entêté, me disant : « Je projetterai le film autant de fois qu'il le faudra jusqu'à ce que je trouve un public qui n'aime pas la scène. » C'est tellement bête ! Ce sont probablement des gens frustrés. Vous avez vu *Rancho Notorious,* n'est-ce pas ? Eh bien, à l'origine, cela s'appelait *Chuck a Luck,* parce que le ranch s'appelait ainsi, et qu'il y a aussi un jeu qui porte ce nom. De même, la chanson du film tourne autour de « chuck a luck ». Mais Mr. Howard Hughes a appelé le film *Rancho Notorious!* Quand je lui ai demandé pourquoi, il m'a répondu qu'en Europe, on ne savait pas ce que signifiait « Chuck a luck ». Mais est-ce qu'on sait, en Europe, ce que veut dire « Rancho Notorious » ? Voyez-vous, il n'y a pas de « copyright » pour un metteur en scène, ni pour quoi que ce soit dans cette industrie de malheur ! Un auteur dramatique, lui, a une foule de droits et, s'il refuse, on n'a pas le droit de changer une virgule à sa pièce. Aux U.S.A., je vous l'ai dit, nous avons un système inconnu en Europe, la « preview ». Si ceux qu'on appelle des producteurs étaient des êtres humains, et honnêtes, ils reconnaîtraient que c'est là seulement qu'on peut juger si le film est bon ou pas, savoir si les gens l'aimeront ou non. Peut-être alors y aurait-il une sorte de compréhension entre les producteurs et les metteurs en scène, et ceux-ci accepteraient-ils de changer certaines choses qui ne plaisent pas aux producteurs.



The Blue Gardenia, 1952 (*La Femme au gardénia* : Ann Sothern).

Mais si ceux-ci veulent à tout prix avoir raison, il n'y a plus de compréhension possible. Maintenant, j'appelle le cinéma une industrie, et il aurait pu être un Art. On en a fait une industrie, et tué l'Art : mais aussi l'industrie.

Il n'y a plus qu'un seul pays où il soit encore possible de considérer le cinéma comme un art, c'est la France. Quoique là aussi, l'argent investi soit à la base de tous les problèmes. J'ai discuté avec le producteur du *Mépris,* un homme tout à fait charmant d'ailleurs, Beauregard, et je lui ai demandé pourquoi il faisait tourner une séquence du film dans une petite salle de projection, très peu commode. Il m'a répondu que c'était moins cher de tourner en décor réel, parce que les studios sont extrêmement coûteux. Je lui ai alors dit : « Oui, mais ici vous tournez à peine trois ou quatre plans par jour, et quand vous voulez changer d'éclairage, c'est très difficile. » Mais, vers la fin du tournage, j'ai reconnu ses raisons, je ne tournerai plus jamais un seul film qui ne soit entièrement en décors naturels. Bien sûr, il y a de gros inconvénients : dans *Le Mépris,* nous avons dû tourner dans une pièce où il y avait quatre immenses fenêtres ! On devait filmer une longue scène, mais le temps de régler l'éclairage, de poser les rails de travelling, de terminer les répétitions : la lumière avait changé, le soleil s'était déplacé. Tandis qu'en studio, nous avons tout le temps, des truquages qui nous permettent de remédier à l'absence de décors naturels : il y a même moyen de figurer la mer, avec ses vagues qui avancent...

(*Propos recueillis au magnétophone.*)

Luc Moullet

La victoire des Morts

CANNES 1964

Le Festival de Cannes ne montre, ni ne prétend montrer, l'ensemble des meilleurs films du semestre. Des films de grands auteurs sont effectivement (**Marnie, Mickey One, The Naked Kiss**) ou officiellement (**Bande à part**) absents : leur caractère particulier, en principe inhérent aux travaux des grands créateurs, est en effet contraire à l'esprit cannois, qui ne pourrait que leur causer préjudice.

Qu'importe que les Grands ne soient pas là. De toute façon, nous avons vu ou verrons leurs films. Il importe par contre que tous les Petits soient là, tous ceux que nous ne connaîtrions pas sans Cannes. L'absence de **Marnie** était largement compensée par la présence de **Vidas secas** qui, pourtant, lui est certainement très inférieur. Festival, non de créateurs, comme Venise, mais de tendances, de directions, assez complet, et très révélateur.

Evidemment, la critique affirme qu'au contraire des Festivals passés, 1964 est une année sans, ce qu'elle affirmait déjà en 63, 62, 61... Les Occidentaux, c'est connu, ne peuvent apprécier le présent. En fait, comme va à Cannes tout film qui le désire, l'échec du Festival est chose impossible.

I. — LES REALISTES.

Le réalisme est la première direction logique, et sa première forme est le document.

a) Le document :

Point of Order** (1) (Emile de Antonio, Daniel Talbot, U.S.A.) monte le matériel filmé lors de la « mise en accusation » du sénateur MacCarthy en 53-54. Notre intérêt provient moins du document, légèrement orienté, que de la passionnante dialectique des procès.

(1) * hors compétition ; ** : semaine de la critique.



Nelson Pereira Dos Santos : Vidas secas (Atila Iorio).

quera — non sans raison — que c'est une histoire vraie, qu'elle montre fort bien les mœurs locales, qu'elle est vraisemblable, sans faute de construction ou de notation, que « des goûts et des couleurs on ne discute pas », et que vous avez le tort de préférer le divertissement à la réalité. Accusation grave, mais réfutable. Ces navets rigoureux et terre à terre sont nuls et barbants parce que leur rigueur les oblige à ne montrer qu'une petite partie de la réalité, celle que peuvent enregistrer l'ouïe et le regard. Entre autres, le monde de la pensée, celui des sentiments, rarement ou trompeusement pénétrés par l'œil et l'oreille, leur sont interdits. Or, si nous trouvons dans la vie un intérêt à la réalité, c'est parce que nous la percevons de façon plus complète sans être pour autant privés de nos pensées et sentiments. La réalité des films réalistes est irréelle et sans intérêt, parce que partielle et inhumaine. Seule, la réalité avec l'homme est intéressante. L'autre, d'ailleurs, nous ne la connaissons pas.

Evidemment, il se peut dans la vie que nous nous emmerdions — *parce* que nous le voulons bien. Or le cinéma doit refléter la vie. Mais dans ce cas, le film *doit montrer des* gens qui s'ennuient, et surtout le pourquoi et le comment, donc être critique, *et non complaisant. Un bon* film sur l'ennui n'est donc jamais ennuyeux, c'est pourquoi il est toujours raté, *l'art ne pouvant traiter* avec succès que des valeurs positives.

Le réalisateur réaliste dispose de quatre filons pour éviter l'ennui inhérent au genre : le social, le commerce, *l'irréel*, le talent.

b) **Le documentaire :**

Le pur documentaire (9 des 23 courts métrages en étaient) provient surtout des cinémas et cinéastes *neufs, puisque* le réalisme est la première, et surtout la primaire tendance de l'art. Il décrit lieux, faits, *coutumes* (**Luttes,** Sénégal ; **L'Aurore du Capricorne,** Iran) représentatifs du pays, puisqu'à Cannes les films sont *censés représenter* leur patrie. Alors qu'en général les bons films s'exilent loin de leurs gloires nationales ou *dans* les problèmes individuels. Le pire est le documentaire à commentaire pléonasmatique, dont le ridicule décuple la convention de l'esthétique. Le seul but est la reproduction des natures mortes du paysage (**Himalayan Lakes,** Inde ; **Fuite en Egypte,** R.A.U.). L'Europe, elle, sait au moins éviter le ridicule (**Max Ernst,** All. Occid. ; **Medju oblacima,** Yougosl.). Une extrême attention au sujet, même si l'intérêt en est réduit, réussit à attacher : l'on apprend toujours quelque chose. **Age of the Buffalo** du Canadien Austin Campbell, sur l'importance du bison dans la civilisation des tribus indiennes, et **I mali mestieri** de l'Italien Gianfranco Mingozzi, sur les métiers inconnus du Palerme secret, continuent brillamment la tradition du documentaire simple et sérieux assez répandue dans leurs pays respec*tifs*.

Flora Nese Smrt (Flora apporte la mort), du Tchèque Jiri *Papousek, est* le meilleur petit film du Festival. Sans emphase aucune, on voit les magnifiques dégâts causés à *Cuba* par le cyclone et les magnifiques efforts de Castro — qui a toujours autant de présence *et de simplicité* — pour sauver la situation.

c) **La psychologie :**

L'application des *principes du documentaire* au film de fiction les dégrade l'un et l'autre. On se contente de raconter *rigoureusement une* histoire banale, dotée d'un intérêt (ou plutôt d'un manque d'intérêt) psychologique. *Ainsi* **Primero Yo ! (Moi d'abord !)** de l'Argentin Fernando Ayala — criss-cross amoureux du père et du *fils,* **Pacsirta (L'Alouette)** du Hongrois Laszlo Ranody — parents + fille laide, **La Herencia**** *(Ricardo Alventosa, Argentine)* — père stérile, **The Pumpkin Eater (Le Mangeur de citrouille)**, triangle de *l'Anglais Jack Clayton.* Domination, donc, des cinémas de second ordre. Ce genre d'œuvres est difficilement *critiquable. Le sérieux relatif* de la caractérisation et la sobriété du jeu ont même valu au vieillard magyar *et à l'Anglaise trompée* des prix d'interprétation, les rôles ingrats imposant le respect. Vous n'aimez pas, *vous dormez ;* eh bien on vous rétor-

d) **le social :**

Anti-racisme d'abord. **Black Like Me*** **(*Dans la peau d'un noir*)** de l'Américain Carl Lerner reconstitue laborieusement — mais qu'importe — les étonnantes *pérégrinations sudistes* du blanc noirci. Dans **One Potato, Two Potato (Am-Stram-Gram)** de *l'Américain Larry Peerce, un blanc* quitte femme et filles, qu'après des années, il récupère légalement, son ex-femme (*prix d'interprétation*) ayant épousé un noir. Honnête et terne, avec quelques scènes mieux venues — *l'idylle du couple hétérogène,* la fille battant sa mère qui l'abandonne à contrecœur à son vrai père — *mais aussi du mélo* accentué par un découpage très TV, d'où le même éphémère succès délirant que **Marty**.

Kvarteret korpen (Le Quartier du corbeau) de Bo Widerberg, méritoire et morne **Enfance de Gorki** sur la situation sociale de la Suède d'avant guerre, prouve que la N.V. de Stockholm s'écroule en dehors de l'excès qui lui tient lieu de talent. **Pasanos de asas cortades** * **(Des oiseaux aux ailes coupées)** du Portugais Arthur Ramos rend plus limpide, par sa médiocrité même, les structures sociales et morales locales, ainsi que les intentions démystificatrices des auteurs.

Vidas secas (*Sécheresse*, Prix des Catholiques, des Cinémas d'Art, de la Jeunesse) du Brésilien Nelson Pereira Dos Santos (né en 1930) est la seule réussite du genre, la seule vraie révélation de Cannes. Chassé par la sécheresse, un paysan du Nord-Ouest brésilien des années 40 se fait métayer. Il arrive à créer, avec l'aide de sa famille, un foyer décent. Nouvelle sécheresse, nouveau départ. Le titre définit bien le style. Le mélo des situations — avec mise à mort finale du petit chien — ne déteint nullement sur le traitement, tout de simplicité, de concision, qui en augmente la force naturelle. Pas de parti pris facile : exploité, battu, le héros sort de l'ornière grâce à l'aide des autres, et même de son patron, qui le vole en échange. **Vidas secas** vaut, plus que par ses qualités, par l'absence de défauts, alors qu'il y en a un minimum de cinquante dans tous les films sur un thème semblable.

e) **le commerce :**

On plaque sommairement sur les principes réalistes des sujets commerciaux, prostitution avec **Ta Kokkina Fanaria (Les Lanternes rouges)**, du Grec Vassili Georgiades, bandits, danses et amours avec **Mujhe jeene do (Laissez-moi vivre)**, de l'Indien Moni Battacharjee, énigme policière avec **Ces sacrés liens du mariage** *, des Français Fabien Collin et Jacques Delille : le résultat n'est guère réaliste, et encore moins commercial, le commerce ne supportant pas ce compromis.

f) **le réalisme de l'irréel :**

Il permet de décrire un monde étrange, qui retient la curiosité du spectateur, sans cesser pour autant d'être conforme à la réalité. Car ce sont les personnages qui créent effectivement ce nouveau monde. Le danger est alors celui d'une pénétration trop superficielle de cet univers, car les auteurs ne veulent pas se confondre un seul instant avec les fous qu'ils montrent, tout en tirant avantage de l'originalité de leur monde. **Deus e o diabo na Terra do Sol (Le Dieu noir et le Diable blond)**, du Brésilien Glauber Rocha, découvre les formes démentes du mysticisme révolutionnaire qui suivit la sécheresse ci-dessus. Rocha court en vain après l'ingénuité de l'art primitif, dont il est forcément très éloigné par sa formation. **The World of Henry Orient (La Vie privée d'Henry Orient)**, de l'Américain George Roy Hill, sur les rêves sentimentaux des filles de 14 ans, reste aussi en équilibre et procure la même désagréable impression d'assister en voyeur incompréhensif au spectacle de ce monde secret.

La Vie à l'envers ** (Prix des Ecrivains de cinéma), du Français Alain (1932) Jessua, est plus réussi, d'abord parce que son thème, très actuel, nous concerne tous : un parisien assez ordinaire perd son emploi, s'accorde quelques jours de répit, et y découvre le bonheur sans objet en contemplant un arbre toute une journée. Il en oublie sa femme, se décide à vivre entre quatre murs, sans meubles ni nourriture. **La maison de repos** sera pour lui le paradis terrestre. Jessua, lui, sans complaisance aucune, reste extérieur au héros, qu'il ne défend, ni n'accuse, mais auquel, finalement, nous allons nous identifier, chaque homme d'aujourd'hui étant un schizophrène en sursis. Jessua a gommé les antécédents du personnage, certainement prédisposé, et limité les exemples de découverte de cette folle sagesse qu'est le bonheur sans objet, lesquels auraient probablement interdit l'identification. La progression vers l'asile est très douce, et nous sommes irrésistiblement entraînés d'autant que le style du film se modèle parfois sur le héros. Ce parti pris fait qu'à la place d'une étude clinique passionnante qui aurait reproduit les diverses expériences du personnage seconde par seconde, nous avons surtout une étude des réactions de l'entourage devant ce cas. Ce n'était pas le plus intéressant.

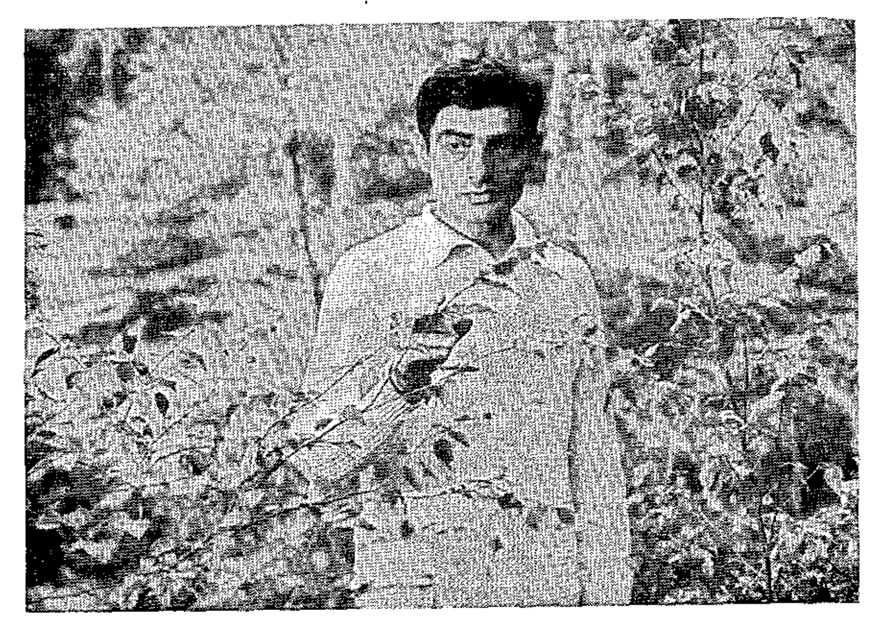
Après **La Dernière Nuit (El Leila el Akhira)** de l'Egyptien Kamal El Sheikh, une femme se réveille dans la peau d'une autre, mariée à un autre que son fiancé, 15 ans après s'être endormie. Elle part à la recherche d'elle-même. La suite rappelle les scénarios que tournait Preminger sous Truman, et même Hitchcock (encore le verre de **Suspicion** et **Notorious**). La médiocrité ne diminue que peu la force du script, même si l'on prévoit un peu trop tôt le dénouement. Sous le charme de l'intrigue, on reste jusqu'au bout. Le cinéma gagne toujours à ne pas séparer tout de suite le réel et l'irréel, et à laisser le spectateur tenter de le faire avant lui.

g) **le talent :**

Une seule école est parvenue à concilier réalisme et art, l'école russe, à cause du naturel étonnant de ses acteurs. L'anodine **Caravane blanche**, des Géorgiens Eldar Chenguelaia et Tomaz Meliava, ne vaut ni plus ni moins que n'importe quelle bande russe sans prétention, mais dépasse nettement la moyenne des films en compétition. C'est aussi au cinéma russe qu'emprunte intelligemment Mario Monicelli avec **I compagni** * à propos de la naissance du syndicalisme en Italie.

Plus complexe est **La Peau douce**, triangle à fin dramatique du Français Truffaut. Il a voulu respecter les principes de la **tradition de la qualité** avec la rigueur, la logique, le sérieux que n'ont jamais possédés Delannoy, ni Decoin, ni Lara. La psychologie minutieuse est fondée essentiellement sur les petits détails de la vie quotidienne, ici, de bourgeois. Or, il se trouve que Truffaut est le cinéaste du petit détail inédit, détail de jeu, d'attitude, et surtout de situation. Il est presque le seul

Alain Jessua : *La Vie à l'envers* (Charles Denner).





François Truffaut : *La Peau douce* (Jean Desailly, Françoise Dorléac).

à placer ses héros dans les cadres où se situe la vie actuelle. C'est du Paul Bourget 1964, alors que **L'Eclipse** est du Pavese 1890. Il y a même là un parti pris parfois trop facile, je pense à tout ce qui concerne l'automobile et l'aviation, qui sont là surtout pour *faire moderne, au* mépris même de la vraisemblance. C'est le film des petites choses, un film futile (et peut-être sur la futilité), mais il s'agit d'une futilité auto-transcendante. Elle est si abondante qu'elle accapare le spectateur, l'oppresse. Bien loin du classicisme qu'il recherchait, le parti pris de Truffaut l'a obligé à faire du cinéma moderne, en rapport avec ce qu'il montre. Pour une action bien moins fournie, le rythme est cependant *aussi rapide* que celui de **Jules et Jim.** Le morcellement, répondant aux désirs du spectateur, est extrême. Le film de 3 heures que Truffaut a fait très précis sur la psychologie, en contenant son tempérament, François l'a réduit à 117' en reprenant les procédés de narration propres à ce même tempérament, en supprimant *ce qui précisait, nuançait* les personnages. D'où certains manques, dus aussi au fait que Truffaut, étranger aux situations et au milieu décrits, se rend parfois coupable d'invraisemblances psychologiques.

C'est que le cinéma truffaldien est un cinéma entre deux chaises : tantôt l'auteur cherche à s'affirmer (ici, pour une fois, plus au montage qu'au tournage), tantôt il cherche à se renier. Contradiction qui ne doit pas être reprochée, car elle *résulte d'une angoisse personnelle* qui fonde notre attachement à l'œuvre, et qui permet des effets, des chocs nouveaux, surtout à la fin où Truffaut, sous les alibis du fait divers et de la précision, amène en douceur le grand guignol qui le libère de sa retenue. Le réalisme souhaité est très nettement dépassé.

II. — LES PRECIEUX.

La réalité telle qu'elle est, partiellement reproduite à des milliers d'exemplaires, c'est ce que veulent éviter certains jeunes ambitieux des cinémas d'importance secondaire. Les ambitieux des grands cinémas, eux, peuvent tout mettre sens dessus dessous. Il n'en est pas de même *dans les cinémas secondaires, soumis* à des traditions artistiques bien précises, dont nul ne s'écarte, et souvent à un contrôle d'Etat. L'idéal sera donc de reproduire la réalité, de respecter les canons, tout en y ajoutant une touche personnelle qui plaise, qui donne du piment à la fadeur de la matière, qui fasse remarquer l'auteur.

C'est le cas des films tchèques, **Krik (Le Premier Cri,** mention) de *Jaromil Jires — lui, elle et bébé —* et **O necem jinem** ** **(Quelque chose d'autre)** de Vera Chytilova — les vies alternées d'une bourgeoise et d'une sportive. Neuf minutes sur dix sont anodines — dix sur dix pour la sportive — la dixième montre certains aspects de la vie quotidienne (histoires de chats, de gosses, *amoncellements d'étoffes) qui,* à cause de leur futilité ou de leur bizarrerie, n'ont jamais été montrés dans les films communistes. Leur importance excessive relève d'une préciosité point désagréable, et que l'on pré-

férerait uniforme. **Je m'balade dans Moscou**, du Russe Gueorgui Danelia (mention), plus égal et moins brillant, et d'une désinvolture quelque peu forcée, a l'avantage de révéler la vie quotidienne moscovite, encore inconnue de nous, au travers d'une intrigue fantômatique.

Plus conçu, **La Niña de luto** (**La Jeune Fille en deuil**, mention) de l'Espagnol Manuel Summers confirme son **Del rosa al amarillo**. Les longs mois de deuil obligatoires retardent, font même échouer le mariage d'une fille dont les ascendants meurent à tour de rôle. Le comique est celui d'un Tati, petites touches, gags fins et subtils assez soulignés, notamment par la couleur et par une soumission totale à l'efficacité, pour être perceptibles par tous. La douceur de Summers fait passer un sujet d'une louable audace, pour les Espagnols du moins. La maîtrise des moyens, si rare à Cannes, force le respect, même si elle coïncide avec une trop grande habileté, avec un putanat hélas obligatoire chez Franco. Reste à savoir si Summers saura devenir autre chose qu'un petit maître.

A ces longs métrages des débutants des pays secondaires, correspondent les courts métrages des grands pays. En France, notamment, les court-métragistes doivent plaire aux jurés des primes à la qualité, et pour cela, le plus sûr est de fournir des **preuves** indiscutables d'originalité, de se différencier des concurrents par des artifices assez gros, de façon à ce que tous les aperçoivent. **La Douceur du village** (Grand Prix) de François Reichenbach relate, par la voix d'un instituteur, la vie à Loué (Sarthe, 2 000 habitants). Enfin un court métrage (? : 47') français qui montre la France de tous les jours ! Chaque année, deux cents de nos documentaires devraient, et pourraient nous la montrer. La supériorité de Reichenbach est d'être le seul — ou presque — à l'avoir fait. Regrettons toutefois que pour plaire aux citadins (dont lui-même peut-être), qui forment la majorité du public, et aiment bien avoir confirmation de leur supériorité, Reichenbach n'ait montré que la naïveté, le mauvais goût très officiel des habitants. Il ne fallait pas jouer le facile double jeu, mais expliquer et critiquer les mœurs, il fallait surtout exposer les problèmes ruraux, si tragiques en 1963. Serge Roullet dans **Sillages** (Prix du Jury), sur la petite ville de Semur, a évité ce paternalisme désagréable, mais lui a substitué le montage parallèle et le commentaire vague de rigueur qui donnent un cachet de sérieux aux courts métrages. Ils ne sont pas injustifiés ici, car l'on montre les modes de vie très divers de la province française, qui en dix ans a plus évolué que Paris en cinquante ans, et l'on cherche leurs rapports. Mais la simplicité eût été plus efficace. Témoins ces beaux plans en couleurs du magasin à la mode, du lavoir, de la cantine et de sa nourriture, nouveaux pour notre cinéma, et qui se suffisent amplement à eux-mêmes.



Manuel Summers : *La Niña de luto* (Maria Jose Alfonso).

Chichis également, assez agréables, avec **1-2-3**, petite histoire des chiffres par les Magyars Gyula Macskassy et György Varnai, désagréables avec **The Raisin Salesman** (U.S.A.), **Marines flamandes**, chromos belges, **Las Murallas de Cartagena** (Colombie) — 50 travellings de trop — et surtout **Le Prix de la victoire** (Grand Prix) du Nippon Nobuko Shibuya, où les championnes de basket s'entraînent avec force effets de ralenti, de musique, de flashes, d'angles contrastants. Bref, le meilleur exemple de ce qu'il ne faut pas faire. Vingt bons plans fixes insonores auraient suffi à montrer l'entrain, la conviction des tenantes d'un sport, qu'un putanat esthétique camoufle en horreur concentrationnaire.

Franklin Schaffner : *The Best Man* (Cliff Robertson, Henry Fonda).



III. — LES INDUSTRIELS.

Dans **The Best Man** * **(Que le meilleur l'emporte,** U.S.A.), Franklin Schaffner et le scénariste Gore Vidal *révèlent les dessous d'une demi-finale* de l'élection présidentielle. Avec les détails piquants que recèle à volonté ce thème, des acteurs secondaires impeccables, impossible de faire un mauvais film. Bel exemple de (petite) réussite du commerce traditionnel, qui devrait faire réfléchir le monde de l'industrie. Aujourd'hui, on déforme tout pour en tirer le plus d'argent possible — souvent sans y réussir. Car, loin de s'en tenir aux formules habituelles, on s'annexe les domaines les plus opposés, ceux de la culture et du progressisme notamment, pour renouveler le matériau et gagner un nouveau public. Inutile de dire qu'il ne reste plus rien des originaux, resserrés dans le cadre des modèles hollywoodiens.

The Visit (La Rancune, Allemagne occid.) de Bernhard Wicki adapte une fable de Dürrenmatt, où une femme demande à un gouvernement, moyennant une forte somme, de condamner à mort un des citoyens pour une faute bénigne. L'échec du film le prouve, l'argent achète tout. Dans **The Fall of the Roman Empire*** **(La Chute de l'Empire romain),** de l'Américain Samuel Bronston, transparaît la situation de la politique américaine contemporaine, réinventée par Ben Barzman — le vendu de **The Visit** — et diluée dans la salade des superproductions. **Taiheiyo Hitoribotchi (Seul sur l'Océan Pacifique),** du Japonais Kon Ichikawa, reconstitue l'odyssée d'un naufragé volontaire avec tous les moyens des studios, flash-backs, soliloques, bref tout ce qu'il fallait pour tuer l'originalité d'un sujet *qui exigeait l'Arriflex ou* la Pathé-Webo.

Cent mille dollars au soleil (Ticket d'Or des exploitants) du Français Michel Audiard — **Taxi pour Tobrouk + Salaire de la peur** — déçoit par rapport aux originaux et même à **Mélodie en sous-sol,** son contraire : tout y était axé sur la fin, alors qu'ici tout est exploitation de la situation initiale. Le film tombe à l'eau qu'Audiard affectionne pour ses fins postiches. Une trentaine de plaisanteries toutes situées au milieu du film constituent, avec le maigre spectacle d'un véhicule qui refuse le passage sur un boulevard de montagne faussement difficile, les rares hauts d'une œuvre aux nombreux bas, lesquels permettent au public rendu paresseux de prendre tout le *temps voulu pour comprendre* et pour discuter avec le voisin. Même et surtout s'il le trouve mauvais, il sort satisfait d'un film qui est assurément moins intelligent que lui et lui prouve ainsi sa supériorité. Des recettes-record (91 000 entrées la première semaine parisienne) explicables par ces faiblesses et ce manque d'imagination ne sauraient fournir la preuve de la qualité du film. Jauger, comme on voulait le faire à Cannes, la valeur d'après les recettes, est tentant mais utopique. **Auntie Mame,** avec ses $ 9 millions de recettes U.S. et 9 000 $ de recettes françaises, serait génial là-bas et nul chez nous, de même que **100 000 $** serait nul en Inde ou en U.R.S.S. **Boudu,** tape de 1932, a maintenant été vu par plus de monde que **Les Misérables,** record de l'époque, jamais projeté depuis. Il en sera probablement de même pour **100 000 $** face aux **Carabiniers** et à **India.** Les recettes sont trop subjectives et contradictoires pour que l'on puisse en tirer une vérité qui ne pourra provenir que d'une réflexion *objective.*

Hiroshi Teshigahara : *Suna no onna* (Kyoko Kishida, Eiji Okada).



IV. — LES SYMBOLIQUES

Dans les Festivals, le symbolisme est un genre qui paye. On dit une chose, et cela veut en dire une autre. On souligne la présence de cet **autre chose,** tout en obscurcissant le contenu, par maladresse, ou roublardise, ou snobisme, ou panaché. Un chat est un chien. Le résultat est que *critiques et spectateurs snobs, ne voulant* pas passer pour des ilotes, proclament leur admiration afin de se distinguer du commun qui ne voit là que pauvre littéralité. L'obscurité du sens permet à chacun de s'y retrouver soi-même, de multiplier dé-



Marco Ferreri : *La donna scimmia* (Annie Girardot, Ugo Tognazzi).

bats et discussions, en somme de prendre le film au sérieux, et surtout de garder l'impression qu'il reste dans l'œuvre toujours plus que ce qu'on y a vu. On a alors peur de sous-estimer le film, et on délire dessus.

Ce pseudo-symbolisme est devenu une quasi-obligation dans le court métrage actuel. Il sévit dans **Joseph Kilian****, re-**Procès** des Tchèques Pavel Jurocek et Jan Schmidt, mais aussi dans des bandes qui ne veulent absolument rien dire, à tel point que l'on a l'impression qu'un tel vide est impossible, que cela veut sûrement dire quelque chose, puisque quelqu'un les a faites, qu'un autre les a financées, qu'il y a eu des collaborateurs. Ce n'est pas possible qu'ils soient tous fous, les collaborateurs de l'horrible **Kedd** (Hongrie), de l'aberrant **The Peaches** (G.-B.), du ridicule **Hacia el silencio** (Espagne), dont la monotonie constante est rompue par un cri final gratuit. Eh bien, si !...

Bien sûr, il y eut le film des objets, **Lacrimae rerum** (Grèce), sur la révolte des objets, m'apprend-on après la projection, le film putain hollandais habituel, **Clair-obscur.** Belle photo évidemment, mais aussi polder se rétrécissant autour de l'être humain sans raison valable. En fait de putanat, la Roumanie a brillamment raflé la couronne aux néerlandais. **Memoria Traudafirului (Ce que vivent les roses)** de Sergui Nicolaesco accélère l'éclosion des roses sur fond sonore de bombes atomiques. Voilà qui fait sourire, mais est néanmoins efficace, le bruit et l'excès d'artifices dépassant les limites. Un bon film antipathique, peut-être même réussi parce que suffisamment détestable : le principe du genre consiste en effet à mystifier et à mépriser le spectateur, qui ne goûte point toujours cela.

Die Parallelstrasse** **(La Route parallèle)**, de l'Allemand de l'Ouest Ferdinand Khittl), essaie de justifier son confusionnisme galopant par un truc un peu moins farfelu : les plans incompréhensibles sont les pièces du dossier d'une enquête impossible, mais ils forment... les trois quarts du film. **Lotna*** (1959) du Polonais Andrzej Wajda a, toutes les dix minutes, de beaux élans de naïveté ou des détails insolites. La platitude du reste devient, paraît-il, géniale dès que l'on comprend que la Pologne est personnifiée par l'héroïne... une jument. Depuis les années juvéniles de **Cendres et diamant** et **Lotna**, Wajda a heureusement fait de beaux progrès, notamment avec **Les Innocents charmeurs** et **Lady Macbethovskaia,** qu'un distributeur intelligent va sortir à Paris.

Suna no onna (La Femme du sable, Spécial du Jury), du Japonais Hiroshi Teshigahara, fait tomber le héros dans un aven sableux, où il y a une maison et une femme. Impossible de remonter. Le syndicat du village retient ainsi nombre de ses habitants, qu'il ravitaille à la corde. Notre bonhomme tente en vain de

fuir ; la fille le séduit. Et le jour où il peut partir, il redescend dans son trou, peut-être par amour ou plutôt parce *qu'il veut perfectionner le principe* du stockage d'eau par le sable, qu'il vient de découvrir. Toutes les interprétations sont possibles, et la plupart sont déjà perceptibles à travers ce résumé. Néanmoins, comme je ne suis pas nippon, je suis en droit de croire qu'il s'agit d'une étude critique de la honteuse mainmise des syndicats japonais sur *le prolétariat rural*, *inhumainement* exploité. Rien dans le film n'empêche cette interprétation (sinon sa présentation à Cannes, qui le fait soupçonner de symbolisme). Au contraire, c'est la seule que l'apparence réaliste du résultat rend évidente et *indiscutable*. *Il m'a fallu* — *petit* suspense — attendre les aveux de Teshigahara pour être certain que les intentions étaient différentes. Telle quelle, **Suna no onna** est une bande amusante : on ne sait jamais où elle nous mène. On apprécie la velléité du réalisateur d'exprimer **quelque chose** (quoi donc ?), ce qui était rare à Cannes, et son désir de *surprendre, notamment* par d'assez beaux très gros plans de peau. Dommage que Teshigahara *oublie* dans ses spéculations les personnages et les acteurs, simples objets, et nous *condamne* à plus d'une heure de longueurs.

V. — LES IRREALISTES.

L'irréalisme est un genre difficile. Il est forcément hybride, car aucun esprit humain, même génial, ne saurait concevoir un univers totalement irréel. Après les Marx, les Américains sont devenus les rois du loufoque et du non-sens : un **Goldstein**** (Prix Nouvelle Critique) très *inégal*, où Benjamin Manaster et Philip Kaufman ont capté toutes les bizar*reries qui se présentaient*, contient, par force, quelques belles trouvailles sur la masse. Le petit **Help ! My Snowman's Burning Down (Au feu ! Mon yéti coule !** Spécial du jury) de Carson Davidson a le mérite d'alterner des suites d'assez bons gags *non-sensiques, et d'autres un peu scolaires*, avec des gags logiques qui, tout à fait déplacés dans le genre, provoquent le fou rire. Il n'en est pas de même des bandes qui se veulent *grotesques* : **Aimez-vous les femmes ?*** dresse en fait un laborieux réquisitoire contre l'anthropophagie qui sévit à Paris. A la démence qu'exigeait le scénario, le François Jean Léon a substitué le savoir-faire du bon assistant. **Un mari à prix fixe***, *au contraire, a pour lui, sur* un canevas de convention, un esprit désinvolte qui fait du Français Claude de Givray un excellent irréaliste. Reprenant encore une fois le principe cher à Renoir de l'élève qui dépasse le maître, il le fait exploser en nous débarrassant par *l'ellipse des* causalités qui tuent la comédie française, et de tout ce qui n'est pas *l'idée-mère, proche du ballet.*

Die Töte von Beverly Hills (La Morte de Beverly Hills, Mention des Techniciens) de l'Allemand Michaël Pfleghar juxtapose une intrigue policière volontairement bâclée et une pesante *folie de technicien*, *assez* ouverte à toutes les sollicitations pour accepter quelques idées oniri*ques bizarres* ou même jolies, mais qui tirent en longueur. Autre grotesque esthétique, celui de **Goodbye in the Mirror*** (Storm de Hirsh, U.S.), film maladif.

Pietro Germi : *Sedotta e abbandonata* (Roberta Narbonne, Lina La Galla, Stefania Sandrelli).





Andrzej Munk : *Pasazerka* (Anna Ciepielewska).

Plus payant, en définitive, est l'irréalisme qui permet de mieux rendre compte de la réalité sociale et matérielle. Trois possibilités :

a) **Le scandale,** créé par l'exagération :

Hélas, **491*** — 70.7 + 1 — du suédois Vilgot Sjöman décrit (et invente) le déchaînement des rééduqués (et des rééducateurs) livrés à eux-mêmes avec une complaisance inutile, qu'il excuse par un ton moralisateur et paternaliste. Nos dévoyés parlent de Dieu tous les cent mètres. Leur comportement, et le parti pris de Sjöman, ne servent qu'à masquer un conformisme petit-bourgeois, dont ils ne peuvent plus se débarrasser. C'est la révolte malsaine, l'anti-**Age d'or.**

b) **le travesti :**

Chabé Ghouzi** **(La Nuit du bossu),** de Farrokh Gaffary, **Trouble With Harry** iranien, se présente comme un conte moderne des **1 001 nuits** qu'on ne saurait suspecter de critique sociale. Et pourtant, c'est toute la réalité de l'Iran actuel que Gaffary évoque en traversant à la suite de son cadavre les couches sociales. Dominent la décadence luxueuse, la misère et surtout la peur, peur sans doute d'un régime autoritaire, qui interdit toute initiative.

c) **le grotesque :**

Il est devenu propriété privée des Italiens (3 films sur 3 présentés officiellement), je voudrais bien que l'on m'explique pourquoi.

La donna scimmia (Le Mari de la femme à barbe, Prix des Ecrivains de cinéma) continue le principe de l'œuvre de Marco Ferreri, aller jusqu'au bout d'un thème incongru, afin de gêner le spectateur et de l'amener, en lui faisant physiquement violence, à percevoir les anomalies de notre civilisation. Il s'agit des relations sentimentales entre la femme à barbe et le petit malin qui l'a épousée pour l'exploiter. La nullité de la photo, du jeu, de la réalisation, bien loin de diminuer la valeur de l'œuvre, est fonctionnelle — puisque l'esthétique est étrangère au principe — et avantageuse, puisqu'elle accroît la gêne. Tout juste peut-on reprocher les temps morts, absents de **L'ape regina,** car ils amoindrissent la force de l'idée, qui gagne à la nullité, non à la médiocrité, peu choquante. Le retour à la sentimentalité est souvent reproché, mais c'est tout le contraire d'une concession. Ferreri fait exprès de nous laisser croire à une fin morale, pour mieux nous choquer par la férocité inattendue du dénouement. Quant au mauvais goût, il n'y en a pas assez : un film de bon goût sur pareil thème eût été une trahison pure et simple.

Sedotta e abbandonata (Séduite et abandonnée, Ticket d'or et Prix d'Interprétation) décrit l'attitude du village sicilien et des deux familles devant **le fait,** et montre avec une logique de l'absurde quasi-hawksienne, grâce à quelques concours de

circonstances fort vraisemblables, jusqu'à quels crimes peut *conduire le* sens de l'honneur. Le raffinement, la subtilité de **Divorzio all'italiana** s'appliquent ici à une matière contraire, toute de grossièreté, de truculence, qu'elle rend plus efficace en la condensant, en glissant sur les traits forts, le contraire d'Audiard donc. L'action atteint lentement un sommet d'effervescence — rire et tragédie mêlés — qui se prolonge un tout petit peu trop, même si la matière est toujours aussi riche. Cela dit, la grossièreté des faits choquera les autres rédacteurs des CAHIERS *qui seront* sévères à tort. Réhabiliter Pietro Germi, cinéaste maudit (**Il ferroviere, L'uomo di paglia**), me semble pourtant notre devoir.

Périlleux est le grotesque à froid, sans inventions critiques : **Le voci bianche*** **(Le Sexe des anges,** de *Pasquale Festa Campanile* et Massimo Franciosa), c'est-à-dire les eunuques (ou faux eunuques) courtisans, est une **psychopathia sexualis** *exhaustive en forme de film vomitif,* avec perversions corollaires en sus, qui bat tous les records, **491** compris. La superficialité de l'exposé le condamne à un *voyeurisme partiel* sans poésie, ni intérêt. C'eût été le chef-d'œuvre de Stroheim, que lui seul eût pu tourner.

VI. — LES SUBJECTIFS

La réalité de l'anecdote entrecoupée par celle du monde extérieur ou par les pensées des personnages ou de l'auteur — journal radio, matérialisation des événements rapportés, stock-shots de guerre — tel est le principe de **L'Amour, avec des si...*** du Français Claude Lelouch. Ce parallélisme justifie habilement le retournement final, conciliant ambition et commerce jusque là contradictoires. Déjà discutable, et surtout appliqué de manière trop scolaire, *le principe* essaie vainement de pimenter une histoire banale à grands coups de digressions, qu'il excuse a posteriori plus qu'il ne les rend *nécessaires.*

Autre réalité subjectivée, celle de **La Bataille de France*** de Jean Aurel et *Cecil St-Laurent. Le ton est celui* d'un désagréable maître d'école démagogue et pontifiant, mais l'interprétation est assez juste. Enfin un documentaire *franc qui avoue être* tendancieux alors que tous les docucus et films de montage ne prétendent à l'objectivité que pour mieux rouler le public. Seul, un regard dirigé pouvait nous faire pénétrer la complexité des années 38-40. Le film ouvre une voie inexplorée, qui devrait renouveler le genre. Ses défauts sont la conséquence de sa nouveauté, qui les excuse.

Prima della rivoluzione** **(Avant la révolution,** Prix de la nouvelle critique, de la jeunesse) de l'Italien Bernardo *(1941) Bertolucci est une* semi-autobiofilmie. Il y a là le côté tout-fou de la jeunesse, et les défauts énormes n'en exposent que *mieux le sujet avec* le charme de la sincérité. Photo aveuglante de lumière, cadrages merveilleux, esthétique ultra-moderne, hommages à *l'école des CAHIERS, tentation* du néant, du communisme, mépris de la bourgeoisie, amours déçues, romantisme désespéré, il y a tout dans ce brouillon de *film-somme, dont la* fin splendide mérite qu'on reste jusqu'au bout en affrontant les temps morts.

Au début de **Les Parapluies de Cherbourg** (Grand Prix, Prix des Catholiques, Mention des Techniciens), nous entendons successivement *un,* puis deux, puis trois personnages chanter les paroles très banales de la vie quotidienne. La multiplicité exclusive de ces personnages chanteurs prouve qu'il ne s'agit pas d'une fantaisie ou d'une folie individuelles, car ceux qui les écoutent réagissent comme s'ils parlaient et chantent à leur tour. Il ne s'agit pas non plus d'un monde à part, puisque *nous* retrouvons notre univers quotidien, mais bien d'un parti pris esthétique du Français Jacques Demy. Peut-être le seul cinéaste **optimiste,** *il admire tout dans* la vie et voit en elle un merveilleux que la direction d'acteurs, la grâce de **Lola** révélaient déjà, avec plus d'efforts, *d'inégalités donc, mais que le* parti pris du chanté permet d'obtenir encore plus nettement, sans effort visible, naturellement, tout en exprimant mieux *l'extrême subjectivité du* point de vue que l'apparente objectivité mensongère de **Lola.** C'est l'excès de l'artificiel qui crée le naturel, c'est une musique *anodine* qui cause notre émerveillement, c'est l'envahissement du champ par une ou deux Demy-teintes rares à l'écran qui fait le réalisme, c'est la rigueur d'un film sans faille qui lui donne sa souplesse.

VII. — LES CREATEURS

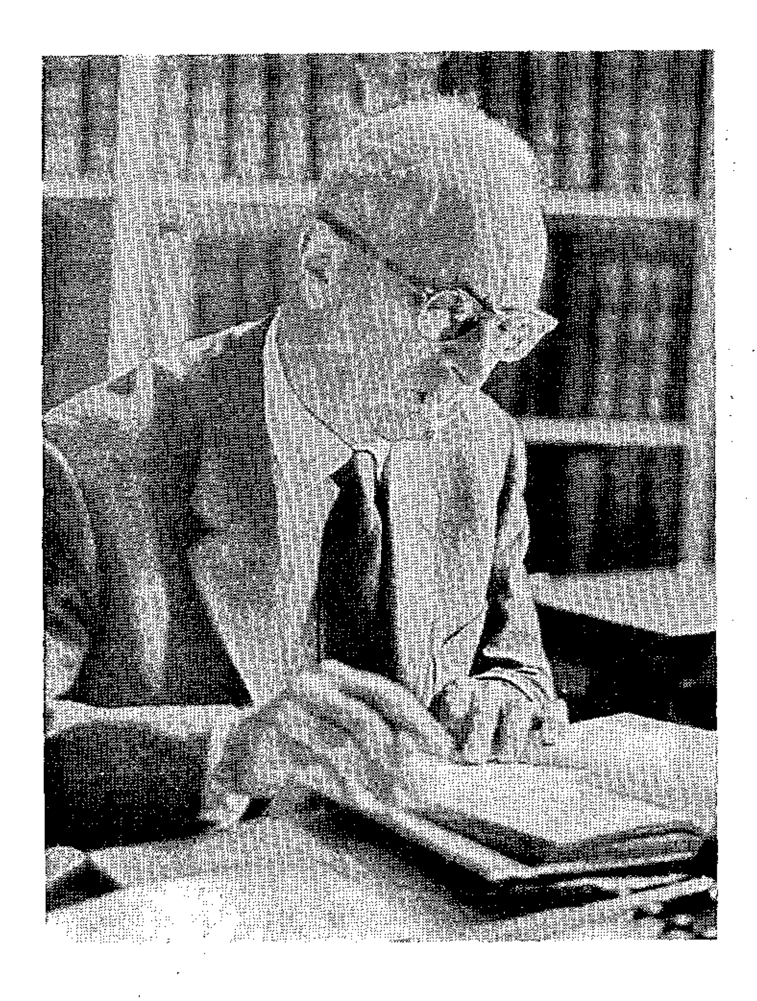
Ils n'empruntent à aucun genre, mais un peu à tous, simultanément ou consécutivement, pour retrouver toute la réalité du monde. L'un a fait un film-somme, l'autre une somme de riens.

Bande à part* *(France) de Jean-*Luc Godard, est, en effet, encore moins audible que **Le Mépris** ou **Une femme est une femme,** la musique couvrant tout. On n'y voit guère. L'action est évoquée avec une sécheresse qui permet tout juste d'en supposer l'évolution et les motivations. Cette **Nuit du carrefour** 1964, loin d'Alfortville parce que plus proche de Rueil, ne s'intéresse pas plus aux acteurs et personnages, souvent aperçus de derrière ou de loin, et surtout tels des natures mortes, même s'ils sont vivants, que *les* gens pressés d'aujourd'hui ne s'intéressent à eux-mêmes ni à la réalité. Ce survol désinvolte reprend le seul échec de Godard, **Une femme coquette** (1955), aujourd'hui effacé. Rarissime exemple de cinéma pur, c'est-à-dire s'exprimant sans intermédiaires, ou mieux par le mépris des intermédiaires présents. Ne restent que la grâce, la poésie, inévitables et presque sans mérite, d'une telle nouveauté.

L'autre, Andrzej (1921-61) Munk a réussi avec **Pasazerka (La Passagère,** 1961-63, Prix de la Critique et Hommage du jury) le seul chef-d'œuvre du *Festival de Cannes* et le plus grand film polonais de tous les temps, un film complet à l'intransperçable sphéricité. Aujourd'hui, sur un bateau, Lisa révèle *à son* mari ses souvenirs de garde-chiourme S.S. à Auschwitz, et ses relations avec la détenue Marta qu'elle a alors essayé de sauver, et qu'elle croit reconnaître sur le pont. Les images réelles de l'histoire, en Scope, contredisent Lisa : elle a condamné Marta. Munk étant mort juste avant de tourner les scènes du bateau, à un moment où il ne savait pas encore ce qu'il allait faire exactement, son ami Witold Lesiewicz a illustré les scènes modernes sous forme de photos fixes en 1, 33 précédées par *un commentaire expliquant* ses problèmes de traducteur impartial, ceux de Munk, ce qu'il aurait peut-être fait, ce qu'il a peut-être voulu dire, *ceci ou cela, ou autre chose.*

L'arbitraire de l'opposition des images réelles et de l'interprétation de Lisa est justifié par cette évocation du travail créateur. La simplicité royale des plans du camp — on pense au maître des lieux clos, *à Bresson,* dont **Pasazerka** (65') a d'ailleurs la brièveté — rejaillit sur la lecture des intentions, qu'elle matérialise dans notre esprit de façon *comparable à celles déjà concrétisées,* c'est-à-dire de façon incomparable. Les diverses intentions exprimées clairement se répercutent sur les images *réelles, auxquelles elles donnent* toutes les significations multiples possibles de l'histoire de la victime et du bourreau. La conscience de Lisa devient *la conscience* multiforme (affirmation, confession, disculpation, négation) de tous les bourreaux du monde. Au cinéma, les intentions avouées franchement noir sur blanc sont plus efficaces que leurs dissimulation hypocrite dans la réalité. Munk vivant aurait dû choisir ; il n'aurait certainement pas pu atteindre cette richesse de significations répercutées obtenue *grâce* à l'inachèvement de l'œuvre entreprise. L'annonce même de sa mort au premier plan donne encore une dimension supplémentaire à ce *film sur Auschwitz.* L'artiste œuvre dans le brouillard, n'étant qu'humain, et un événement extérieur fortuit aussi important que la mort risque *fort de multiplier à l'infini la portée* de son travail créateur, en le corrigeant, en l'amplifiant, en le révélant mieux. Si tous les cinéastes se tuaient avant montage, *nous aurions* plus de chefs-d'œuvre. Après les **Années de feu** (Cannes 1961) et avant **La Desna** (Cannes 1965) de Dovjenko, qui n'a atteint le génie qu'une fois enterré, il se confirme qu'au ciné les morts sont les plus forts.

Luc MOULLET.



Michel Delahaye et Jacques Rivette

Entretien avec Claude Lévi-Strauss

Cet entretien s'inscrit dans la ligne de ceux que nous avons déjà faits avec Roland Barthes (n° 147) et Pierre Boulez (n° 152). Si nous faisons ainsi alterner les propos des représentants de la pensée ciné et extra-cinématographique, c'est que nous croyons à la fécondité des croisements entre parallèles.

Claude Lévi-Strauss est trop connu pour que nous ayons besoin de le présenter à nos lecteurs : ceux-ci pourront toujours lire ou relire ses ouvrages, dont la liste figure en tête du dernier d'entre eux, « La Pensée sauvage », aboutissement (provisoire) de son œuvre.

Par ailleurs, cet entretien est uniquement consacré au cinématographe.



— *Allez-vous au cinéma ?*

— Naguère, beaucoup. Moins aujourd'hui — et même de moins en moins —, d'abord par manque de temps, peut-être aussi parce que le cinéma m'apporte moins de satisfactions : soit qu'il ait changé, soit que j'aie vieilli, soit que nous nous soyions éloignés l'un de l'autre.

— *En quoi le cinéma a-t-il changé ?*

— Autrefois, il ne posait pas de problèmes. C'était une sorte de produit d'une qualité éprouvée et relativement homogène. On était à peu près certain du genre de plaisir qu'il procurerait. Ce pouvait être meilleur ou moins bon que ce qu'on attendait, mais on n'éprouvait pas d'inquiétude. Maintenant, il y a des écoles, des doctrines, qui contraignent chaque fois à une option, ce que, personnellement, je trouve très désagréable.

— *Est-ce la naïveté, la spontanéité de ce cinéma qui vous séduisaient ?*

— J'étais séduit moins par le mérite, ou le démérite, des œuvres que par le milieu, l'ambiance cinématographiques. Je suis beaucoup allé au cinéma, surtout pendant mes années d'Amérique. A toute heure du jour on pouvait entrer dans quelque petite salle de Greenwich Village où l'on trouvait — je m'excuse de ces détails — des fauteuils très confortables, ainsi qu'une solitude relative et parfois totale ; enfin, un spectacle qui n'obligeait pas — disons, à prendre parti — en raison de son caractère artisanal, et de l'absence de toute prétention intellectuelle ou esthétique déclarée. C'était une sorte de retraite à l'usage de l'homme moderne, où l'on était libre de se laisser capter par les images qui défilaient sur l'écran ou de s'abandonner à la rêverie. Cela impliquait, d'abord, une très grande disponibilité de ma part, ensuite un certain anonymat de la production cinématographique, qui n'existe plus aujourd'hui. Car, si l'on décide maintenant d'aller voir un film, on sait d'avance qu'il s'agira d'une œuvre de la jeune école française, ou d'un film américain de type traditionnel — d'ailleurs prodigieusement dégénéré — ou d'un film italien... il faudra réfléchir, choisir, se décider...

— *N'y avait-il pas déjà dans ce cinéma « classique » certaines tendances ?*

— Il y en avait, mais on n'était pas obligé d'en prendre conscience, parce que ces tendances n'étaient pas conscientes d'elles-mêmes. Le grand phénomène, me semble-t-il, de ces dernières années, c'est que le cinéma médite sur lui-même et se veut orienté de telle ou telle façon. Du seul fait qu'il se rend dans une salle de cinéma, le spectateur adhère, se montre réceptif ou hostile. Il lui faut prendre parti.

— *Pour utiliser le vocabulaire de Paulhan, le cinéma est entré, lui aussi, dans le règne de la « terreur »...*

— C'est cela. Et j'ajouterai que la manière dont le cinéma se « politise » a quelque chose qui déconcerte. Par exemple, je me demande parfois si les prises de position des jeunes cinéastes ne procèdent pas d'une certaine méconnaissance — ou d'une volonté de récuser — les différences qui existent entre l'expression cinématographique et d'autres arts. Je m'explique : quand je reçois un livre ou quand je l'achète, je suis libre de donner à ce livre la quantité de temps qui correspond à l'intérêt que j'y prends. Je peux regarder la première page et la dernière et le mettre ensuite de côté, je peux, comme on dit, le lire « en diagonale » — et cette lecture peut durer, à mon gré, dix minutes, une demi-heure, une heure... à moins que je ne passe sur ce livre des journées entières, des semaines, ou des mois.

Au cinéma, cette liberté m'est refusée. Je suis pris au piège. J'entre dans la salle, m'y voilà prisonnier pendant l'heure et demie ou les deux heures du spectacle. Cet état de choses devrait exclure le privilège que s'accordent certains cinéastes contemporains de faire, au cinéma, ce qui correspondrait, sur le plan littéraire ou sur le plan pictural, à des essais ou à des esquisses. La nature du spectacle cinématographique (il en serait de même, d'ailleurs, pour l'audition musicale) implique, exige des œuvres achevées et — n'ayons pas peur des mots — fignolées. Fignolées puisque, demandant au spectateur l'intégralité de son temps, elles impliquent, de la part du créateur, un effort non moins total et intégral. Le cinéma d'aujourd'hui m'irrite souvent, par le sentiment qu'il me donne d'avoir été mobilisé sans justification suffisante : en quelque sorte, pour un brouillon.

— *Les brouillons peuvent être nécessaires.*

— Le brouillon est légitime, à condition qu'on ne l'exploite pas dans le circuit commercial en le faisant passer pour une œuvre achevée. Que les cinéastes tournent des brouillons, qu'ils les regardent entre eux, qu'ils les discutent entre eux... qu'ils en montrent même des fragments aux spectateurs, je l'admettrais volontiers. Ce que je n'admets pas, c'est ce parallélisme qu'on prétend instaurer entre la création littéraire et la création cinématographique, comme si les conditions objectives n'étaient pas entièrement différentes dans les deux cas.

— *En somme, le cinéma ne devrait pas oublier ses conditions de spectacle...*

— ...ses conditions de spectacle, de durée obligée, qui lui imposent en retour une très haute perfection artisanale.

— *Ces qualités « spectaculaires » ne se trouvent-elles pas coïncider — disons dans le cinéma américain actuel — avec certaines des ambitions qui distinguent le cinéma moderne ?*

— Je ferai quelques réserves. Non pas que j'aie des critères très sévères — tout film en couleurs, sur grand écran, me donne une jouissance physique qui tient à la largeur du



Joshua Logan : Picnic (Cliff Robertson, Verna Felton, Kim Novak, Rosalind Russell, Arthur O'Connell, William Holden, Susan Strasberg).

champ, à la transparence et la somptuosité des couleurs... Il est rare que je réagisse de façon purement négative à quelque western, même médiocre, s'il comporte de beaux extérieurs. Seulement, nous en voyons de moins en moins qui soient de ce type; l'ancienne comédie américaine s'est effondrée, de sorte que les films américains de ces dernières années apportent rarement ce plaisir simple et sans mélange qu'ils offraient dans le passé.

— Dans les films américains de ces dernières années, quels sont ceux qui vous ont plu ?

— *Picnic, L'Homme aux colts d'or, Les Sept mercenaires*... — Dans le cinéma français, je sais que j'irai contre l'esprit des « Cahiers du Cinéma » en disant que je n'aime pas du tout les films de Godard. En revanche, j'ai beaucoup de respect et d'admiration pour Resnais, sans être aussi content de ses films que je voudrais. Au fond, il n'y a guère eu qu'*Hiroshima* qui m'ait intégralement satisfait. Ensuite viendrait *Marienbad* et plus loin, *Muriel*. Quant à Jacques Demy : j'ai infiniment aimé *Lola*, un peu moins *La Baie des Anges ;* sur *Les Parapluies de Cherbourg*, j'aurais beaucoup à dire, pour, et contre...

— Donc, parmi ces films de la nouvelle école, il y en a tout de même que vous aimez...

— Que j'aime ? De temps à autre, mais qui méritent l'intérêt, certainement. Pas toujours, d'ailleurs, pour les raisons généralement avancées. Ce qui m'a bouleversé dans *Hiroshima*, c'est tout autre chose, me semble-t-il, que ce que l'on y a vu et, probablement, que ce que Resnais lui-même a voulu y mettre. Une grande épopée lyrique sur le phénomène urbain, un contrepoint pathétique où s'opposent la ville sage : Nevers, et la ville folle, démoniaque :

Hiroshima, chacune illustrant un mode historique de la condition humaine, et la seconde, hélas, celui qui commence à être le nôtre, et dont l'horreur est *puissamment évoquée*. L'anecdote et l'affreux dialogue en reçoivent même une justification imprévue, comme parties intrinsèques de cette monstruosité, tandis que *les images, elles, exaltent Nevers*.

Marienbad me paraît être un film aux ambitions légitimes, mais dont l'exécution reste très en deçà. Pour traduire le passage entre le présent et le passé, le réel et l'irréel, le vécu et l'imaginaire, on s'est contenté de procédés naïfs : variations d'éclairage, différences dans les décors et les costumes, alors qu'il aurait fallu forger une rhétorique appropriée, *comportant* toutes sortes de « figures ».

Muriel est, techniquement parlant, un chef-d'œuvre de virtuosité (au point de vue du découpage, du montage, des angles). Et pourtant, ce film m'a paru être l'anti-cinéma par excellence. Par d'étranges détours, il reconstitue une sorte de théâtre de boulevard d'avant la guerre : au point que le jeu de Delphine Seyrig rejoint par moments celui d'une Gaby Morlay, rencontre qui n'est sans doute pas dépourvue de signification.

— *N'est-ce pas une des intentions de* Muriel *que cette peinture de personnages provinciaux encore liés, justement, à ce style théâtral ?*

— Oui, mais alors, c'est la solution du type Antonioni : pour *démontrer que la vie est* assommante, on fabrique un film assommant. Il me semble, au contraire, que le film qui prouvera le mieux le manque d'intérêt de *l'existence saura le faire d'une manière passionnante*. On peut transposer l'argument à *Muriel* : la peinture de la médiocrité n'exige pas un langage médiocre. *Or, dans Muriel, le langage n'est pas seulement* médiocre, il est encombrant.

— *Vous avez cité, tout à l'heure,* Picnic *parmi les films qui vous ont plu. Au-delà du simple plaisir, y avez-vous été sensible à une certaine « vérité américaine » ?*

— *Dans tous mes jugements sur* les films américains, intervient inévitablement le fait que j'ai passé plusieurs années en Amérique, que j'y ai vécu très intensément, et que tout ce qui *me rappelle cette période* offre pour moi un attrait très puissant. Mais il y a autre chose. Il y a ce parti (qui me semble manquer tellement au cinéma contemporain, et que je voudrais lui voir adopter) : le parti du « grand opéra ». *Picnic* est un film construit comme un opéra, avec des airs, des récitatifs, des morceaux de bravoure, des ensembles choraux et instrumentaux. J'ai le sentiment que les grands créateurs de l'opéra — Wagner et quelques autres — ont, par anticipation, conçu et voulu ce que seul le cinéma, s'il avait existé de leur temps, aurait été capable de leur donner : c'est-à-dire, grâce à la technique, grâce à tous les artifices d'éclairage, de montage, etc., la possibilité de montrer la substance des rêves, et de la rendre plausible.

Une des plus grandes lacunes de la production cinématographique à mes yeux est de ne pas nous avoir encore donné le répertoire entier de l'opéra, filmé avec toute la puissance de moyens que possède le cinéma moderne : en couleurs, sur grand écran, avec des acteurs qui devraient être des danseurs et des mimes, et tous de la plus grande beauté, doublés, cela va sans dire, par les plus grands chanteurs, accompagnés par les meilleurs orchestres. On reprendrait ainsi la tradition de Méliès, dont je me désole qu'elle ait tourné court. *On verrait enfin* vraiment des dieux monter dans leur château céleste par le moyen de l'arc-en-ciel, des chevaux galoper dans les nuages, des sirènes au *fond des eaux ; on nous montrerait tout* cela, on nous y ferait croire. Voilà ce que, d'abord, je demanderais au cinéma.

— *Il est certain qu'en voyant, par exemple, le « Wozzeck » du Palais Garnier, on pense tout le temps au film qu'on aurait pu et dû faire, suivant d'ailleurs un des souhaits de Berg...*

— Ce qu'on nous montre sur une scène d'opéra est minable, absolument minable, à côté de ce qu'un film permettrait.

— *Ce serait peut-être l'occasion de revenir à Jacques Demy, auquel vous faisiez allusion tout à l'heure.*

— Je vous disais que j'avais beaucoup aimé *Lola*. C'est, pour moi, une réussite totale (non pas opéra sans doute, mais conte de fées), grâce à Jacques Demy, grâce aussi à la création extraordinaire d'Anouk Aimée : je n'ai jamais vu quelqu'un être son personnage à ce point.

Quant aux *Parapluies de Cherbourg*, le film est, de bout en bout, très joli à regarder, mais ce jugement recouvre une critique : c'est un film de décorateur, et qu'on sent follement travaillé sous ce rapport. Ce qui m'a paru insupportable dans ce film, c'est — non pas qu'il soit chanté, je reviendrai là-dessus — mais, d'abord, l'indigence de la partition, dont j'entends qu'elle ne se voulait pas mélodieuse, mais qui offense inutilement les règles les plus élémentaires de la prosodie française, et enfin le fait que, malgré que les acteurs soient doublés, les chanteurs

qui les remplacent semblent incapables, pour la raison que j'ai dite, de poser leur voix. En revanche, on doit saluer comme une véritable trouvaille le recours à une récitation à demi-chantée qui, contraignant les acteurs à ralentir et à styliser leur jeu, restitue paradoxalement le hiératisme du muet : par ce détour, l'image et le texte sont à nouveau écartés, et le jeu redevient signifiant. Le cinéma n'a certes pas fini d'explorer cette veine, où il trouvera peut-être le moyen de se renouveler.

— *Demy et Legrand, cherchant le synchronisme, auraient donc au contraire abouti à l'écart maximum des composants...*

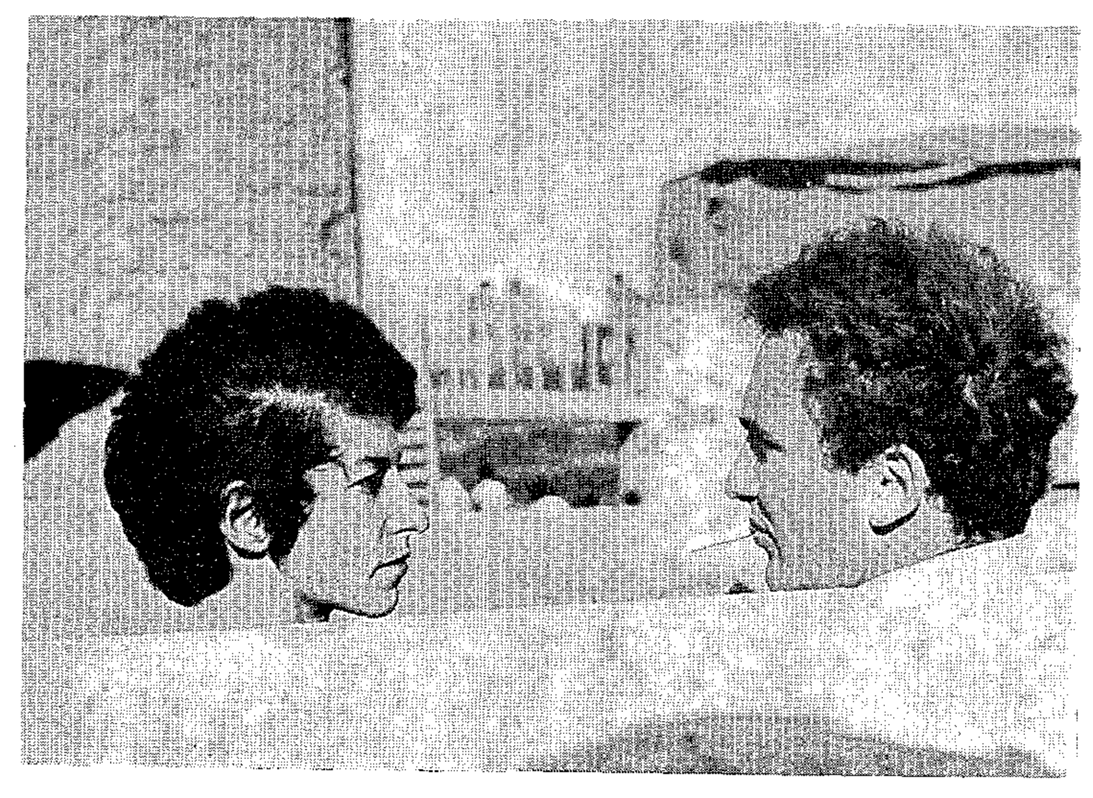
— Peut-être a-t-on découvert là, justement, un moyen imprévu de résoudre les antinomies du film parlé.

— *Si vous avez vu* Le Poème de la mer *ou* les Années de feu, *votre goût du film-opéra a dû être satisfait.*

— Je n'ai pas vu ces films ; mais je tâcherai de les voir. Je dois dire que je connais à peine le cinéma soviétique. Non à cause d'une hostilité d'ordre politique, mais j'ai une telle crainte

Jacques Demy : *Les Parapluies de Cherbourg* (Nino Castelnuovo, Catherine Deneuve).





Jean Rouch et Edgar Morin : *Chronique d'un été* (Marceline, Jean-Pierre).

des bons sentiments que je me méfie... D'ailleurs, ce n'est pas l'opéra vériste que je souhaite voir sur l'écran, mais bien un opéra totalement et complètement féerique.

— *Vous avez, sans doute, aimé les films de Visconti ?*

— Senso m'a paru admirable, et cela m'a amené à voir *Le Guépard*, dont je suis sorti écœuré. Peut-être *Senso* a-t-il été un accident dans l'œuvre de Visconti ?

— *Peut-être est-ce* Le Guépard ? *Enfin, espérons-le...*

— En tout cas, je ne fais pas confiance à quelqu'un qui produit *Le Guépard*, c'est-à-dire qui recommence *Gone With the Wind*, vingt ans après.

— *Il semble que vous soyez très sceptique sur la possibilité qu'aurait le cinéma d'accéder à une certaine « modernité » ; et peut-être celle-ci ne vous semble-t-elle guère souhaitable ?*

— Pas du tout. Ce que je mets en cause, c'est la fausse opposition qui semble exister dans l'esprit de nos contemporains entre la modernité et le travail bien fait. Mais je ne vois absolument pas pourquoi une œuvre ne pourrait pas être achevée, et témoigner d'une science raffinée, tout en se montrant très moderne. De ce point de vue, les films de Resnais sont les plus prometteurs, sans que l'exécution me semble encore à la mesure de leurs intentions et du projet de l'auteur.

— Ce qui nous renvoie au sujet des responsabilités particulières du cinéaste...

— Le cinéma est un art qui a beaucoup plus de dimensions que la peinture ou la littérature et qui, de ce point de vue, ne me paraît commensurable qu'à la musique, à ceci près qu'il y a de la musique dans les films, de sorte que le cinéma jouit encore de dimensions supplémentaires. Cela augmente énormément les contraintes de l'œuvre cinématographique. Elle doit tenir compte d'exigences très nombreuses. Un peintre a le droit de brosser un tableau en trois minutes, car, moi qui le regarde, j'ai le droit corrélatif de ne lui consacrer que trois secondes. Il n'en est de même ni du cinéaste, ni de son spectateur. Le film se déroule dans la durée. Je peux embrasser un tableau d'un seul coup d'œil, mais le film m'accapare jusqu'à la fin de la projection.

— En tirant un peu sur la « ficelle » de la modernité, les cinéastes n'ont-ils pas fait prendre au public de nouvelles habitudes, et dont peut bénéficier tout le cinéma, moderne ou non ?

— Une rupture était indispensable pour « casser » les divers académismes où le cinéma s'enlisait. Peut-être est-ce une opération dont la valeur — comme celle du dadaïsme — aura été destructrice, et non moins salutaire. A condition, évidemment, que cela ne dure pas trop longtemps, et que l'on reconstruise sur les ruines.

— Autrefois, le cinéma s'adressait à un public, constitué comme un tout ; il tend de plus en plus aujourd'hui à s'adresser à des publics...

— Objectivement, et du point de vue de l'évolution historique du cinéma, je ne le regrette pas. Il n'est que normal que les choses se passent ainsi, et c'est probablement fécond. Je ne le regrette que si je me situe par rapport à un certain moment de notre civilisation, où le cinéma avait un charme rustique d'une nature assez exceptionnelle : un cinéma dont les vertus n'étaient pas conscientes de la part de ceux qui les manifestaient. Nous étions alors en présence d'un art brut. Mais si le cinéma voulait rester art brut indéfiniment, d'abord il ne le serait plus, du simple fait que, par sa volonté même, il contreviendrait à cette notion. De toute façon, cela ne pouvait pas durer, puisque les perfectionnements techniques, qui sont venus d'ailleurs, lui ont — si j'ose dire — imposé l'exercice d'une liberté, en permettant aux cinéastes de faire tout ce qu'ils voulaient. Or, les grandes œuvres sont toujours celles où les obstacles sont à la mesure du projet, et même un peu au delà.

— Croyez-vous que, dans le monde moderne, une forme d' « art brut » — cinéma ou autre — puisse encore paraître ? La conscience que nous avons de l'art n'interdit-elle pas totalement une telle résurgence ?

— Je ne la vois possible qu'à la suite de quelque grande découverte technique qui apparaîtrait aussi totalement imprévue, par ses conséquences sociales et esthétiques, que l'invention du cinéma elle-même.

— Et c'est un rôle que la télévision ne peut sans doute pas jouer...

— Oui, j'ai l'impression que la télévision peut difficilement être autre chose, soit qu'un moyen d'information, soit qu'une imitation du théâtre et du cinéma. En cela, elle se montre inégale à la radio, capable d'offrir le tout de la musique ; tandis que la télévision ne proposera jamais qu'un spectacle partiel et amoindri.

— Un certain cinéma est très révélateur de cette volonté de faire du réfléchi avec du brut : ce qu'on a appelé le cinéma-vérité.

— Je le connais un peu, puisqu'il s'est développé dans des milieux qui touchent à l'ethnologie. Mais il faut distinguer deux aspects : le documentaire ethnographique mérite seul le nom de cinéma-vérité, et il peut être admirable, si c'est un Rouch qui le fait. Quant au prétendu « cinéma-vérité », tel qu'il se veut, révélateur de notre société, je n'y vois guère qu'une duperie — consciente ou inconsciente — puisque ces films procèdent, en général, de la façon suivante : on commence avec des témoins, on continue avec des complices, et on finit avec des camarades. Or, on a essayé de faire croire tout au long qu'on était demeuré dans la situation du début.

— Rouch est peut-être celui qui, à l'intérieur même de ce système, a sauvegardé le plus d'authenticité ; même dans Chronique d'un été, *son film le plus discutable, sans doute...*

— Quelles que soient l'amitié et l'admiration que j'ai pour Rouch, j'avoue que, dans *Chronique d'un été*, au moment où l'on en est venu à une explication entre deux amants, qui pouvaient difficilement être inconscients de la présence d'une caméra devant leur nez et d'un magnétophone à leurs pieds, on est sorti de la vérité. J'admets le cinéma-vérité, mais au même

titre que les carnets de notes de l'ethnologue ou du sociologue travaillant sur le terrain. Seulement, nous ne publions pas nos carnets de notes : ils sont à usage interne.

— *Mais, dans* Moi un noir *et* La Pyramide humaine, *Rouch ne justifie-t-il pas cette liaison du « cinéma-vérité » et du film ethnographique ?*

— Ces films relèvent du pseudo cinéma-vérité, et fort peu du film ethnographique. J'entends le film ethnographique au sens étroit du terme : le documentaire. Aussi bien *Moi un noir* que *La Pyramide humaine* procèdent d'une accommodation de la vérité, d'autant moins tolérable qu'elle se présente sous les apparences de la vérité. S'il s'agissait d'un film de fiction dans lequel on mettrait un peu ou beaucoup de vérité, passe encore. Mais que, dans un film qui prétend à la vérité, on mette ne fût-ce qu'un atome de fiction, cela le discrédite à mes yeux.

— *Mais Rouch n'avoue-t-il pas franchement la règle du jeu, et qu'il organise justement un jeu : une situation réelle de départ catalysée par l'introduction de la fiction ? Cela ne retourne-t-il pas la situation ?*

— S'il s'agit d'une fiction, elle eût été probablement meilleure réalisée avec des professionnels, un scénario et une mise en scène : et s'il s'agit d'un jeu, alors on triche sur la vérité de ce jeu comme jeu, pour faire croire à une vérité hors du jeu. La formule me semble inacceptable, et le résultat dépourvu d'intérêt.

— *Et ne peut-on retomber sur la vérité en jouant de la fiction, et du passage d'un plan à l'autre ?*

— J'ai trop de respect pour la vérité pour accepter qu'elle soit prostituée à la fiction, ne fût-ce que par moments.

— *A partir du moment où l'on commence à faire un montage, un choix, quel qu'il soit, ne trahit-on pas aussitôt la vérité ? L'ethnologue lui-même est obligé de faire ce « montage » dans son film-carnet de notes...*

— Il y a montage dans toute œuvre de science et, si l'on vous suivait, alors il n'y aurait plus de science possible... La question est de savoir si le montage est fait dans l'intérêt de la vérité ou dans celui de la fiction. Or, dans tout ce que j'ai vu de cinéma-vérité, il est certain qu'il y a distorsion constante dans la seconde direction. Pourquoi ? Parce qu'il faut bien transformer la vérité en spectacle. Pourquoi ? Parce que cette vérité, prise en elle-même, serait trop embêtante, et personne n'accepterait de la contempler !

Nous en revenons au point de tout à l'heure : le cinéma doit être d'abord une œuvre d'art. Qu'un cinéaste constitue sa documentation comme il l'entend, c'est son affaire. Qu'il nous livre cette documentation toute crue, c'est inacceptable. Qu'il l'accommode, c'est plus inacceptable encore.

— *Un cinéaste comme Hitchcock vous satisfait donc davantage.*

— Presque tous les films d'Hitchcock m'ont plongé dans le ravissement ; à l'exception toutefois des *Oiseaux*. Ce film pose un problème auquel un ethnologue ne peut manquer d'être sensible : celui des rapports de la nature et de la culture. Or, il me semble qu'Hitchcock a commis dans *Les Oiseaux* une faute très grave : les oiseaux, qui représentent la nature, y sont uniquement appréhendés sous l'angle visuel, c'est-à-dire, de tous les sens, le plus intellectuel, le plus socialisé, celui qui est déjà du côté de la culture. Faire un film basé sur les rapports des oiseaux et des hommes, et dans lequel il n'y ait pas de fiente et de puanteur — alors que tout le problème des rapports entre les hommes et les oiseaux est là : nous aurions dû voir une population engluée dans l'ordure — c'est une erreur qui ruine l'entreprise.

— *Mais le côté « opéra » des* Oiseaux... — *car ils s'expriment, ils « chantent »...*

— Ils ne sont même pas éloquents, par rapport aux véritables oiseaux, pour quelqu'un qui a l'expérience de ces bêtes. Je connais les oiseaux, j'en ai eu, j'ai élevé des perroquets dans le bureau où vous êtes... Les rapports qui s'établissent entre les hommes et les oiseaux sont infiniment plus troublants, plus ambigus aussi, qu'on ne les montre dans le film. Par sa constitution anatomique, l'oiseau est très éloigné de nous ; et pourtant, il n'est pas de famille animale avec laquelle s'établisse plus aisément une communication qui demeure angoissante, précisément parce qu'elle parvient presque à surmonter les obstacles physiques qui nous séparent. Cela aussi fait de l'oiseau un animal extraordinairement menaçant, mystérieux, attirant et répugnant en même temps. C'est celui qu'on peut le moins et le mieux comprendre tout à la fois. Or, les bêtes du film sont des oiseaux empaillés, hygiéniques, animés de mouvements mécaniques, sans aucune signification.

— *Ces oiseaux sont, peut-être, le support d'une allégorie ?*

— Oui, mais qui perd sa portée, car elle reste visuelle et idéologique. Cela dit, j'ai vu la plupart des autres Hitchcock avec infiniment de plaisir : *Vertigo* est admirable.

— *Le cinéma d'Hitchcock semble être bien le type même d'un cinéma qui se présente avant tout comme un spectacle, mais débouche aussi sur autre chose...*

— En toute franchise, je n'aime pas les gens qui pensent « par-dessus le marché ». Je n'aime pas les peintres qui font de la philosophie à propos de leur peinture, et je n'aime pas les cinéastes qui font de la philosophie avec leurs films. La philosophie — si elle existe — doit être dans l'agencement des images, dans la manière dont elles se déroulent, et non dans des messages, qu'on nous assène d'ailleurs avec une massue. Cela vaut pour *Les Oiseaux*, pour Godard, et pour Bergman.

Alfred Hitchcock : *The Birds* (Tippi Hedren, Rod Taylor).



— *Avez-vous vu* Le Silence ?

— Je ne l'ai pas vu, et ne crois pas que j'irai le voir. Rien ne me crispe autant qu'un film de Bergman, qui se veut le Rembrandt du cinéma.

— *Peut-on réduire ces films à leurs « intentions », si évidentes et gênantes qu'elles puissent être parfois ?*

— Je ne demanderais pas mieux que d'oublier ces intentions, malheureusement, on ne nous en laisse pas le loisir.

— *Celles-ci ne sont-elles pas justement qu'un masque, désigné avec trop d'insistance pour qu'il ne soit pas suspect ?*

— Je crains que vous ne leur fassiez la part trop belle... Tout à l'heure, à propos de Bergman, j'ai parlé de Rembrandt, un peu ironiquement. En fait, j'ai pour ce peintre autant d'admiration et de respect que quiconque, mais il y a tout de même deux espèces de peinture : il y a celle de Rembrandt, il y a celle d'Ingres. Je ne dis pas que la peinture d'Ingres ne *contienne pas de messages*, mais ces messages sont incarnés dans des couleurs et dans des formes, ils *parlent* directement un langage plastique. Les messages de Rembrandt ne sont pas dans sa peinture ; ils s'ajoutent comme un surplus. On regarde le tableau, et puis on constate qu'il *donne à penser... On est invité à se poser des questions* sur les mystères de l'âme humaine, et autres choses du même genre.

Je dirais volontiers qu'un bon Hitchcock est un Ingres du cinéma (et de même, sur un autre plan, un film de Losey), tandis que Bergman voudrait être — sans y parvenir d'ailleurs — un Rembrandt du cinéma.

— *Somme toute, quand on dit le mot cinéma, vous pensez surtout...*

— Oh, je pense aussi au *Chien andalou*, à *L'Age d'or*, au *Ballet mécanique*, à Chaplin, *et bien d'autres.*

— *Si remarquable soit-il, ne pourrait-on pas voir, dans le* Chien andalou, *cet aspect de « brouillon » que vous reprochiez au cinéma contemporain ?*

— D'abord, il ne dure pas une heure et demie. Ensuite, il me semble que le *Chien andalou* est un film très travaillé... Je me sens moins à mon aise dans les autres films de Buñuel : *Viridiana*, *L'Ange Exterminateur*. Le seul des films récents de Buñuel qui m'ait intégralement satisfait, c'est *The Young One (La Jeune Fille)*, que j'ai trouvé une réussite totale. Quant à *Viridiana*, il m'a semblé insupportablement mal joué, et s'adresser au seul public pour lequel il pourrait paraître blasphématoire. Comme, pour moi, il ne saurait paraître tel...

Quant à *L'Ange Exterminateur*, le thème était attrayant, mais c'est un peu le cas des *Oiseaux : l'exécution m'a paru déficiente. Il y a, ou bien discrétion, ou bien ostentation*, mais jamais la note juste. Disons : Buñuel a traité un grand problème, sans réussir à nous y intéresser durablement, et surtout, sans nous le faire vivre. Une belle idée réduite aux dimensions d'un spectacle de marionnettes...

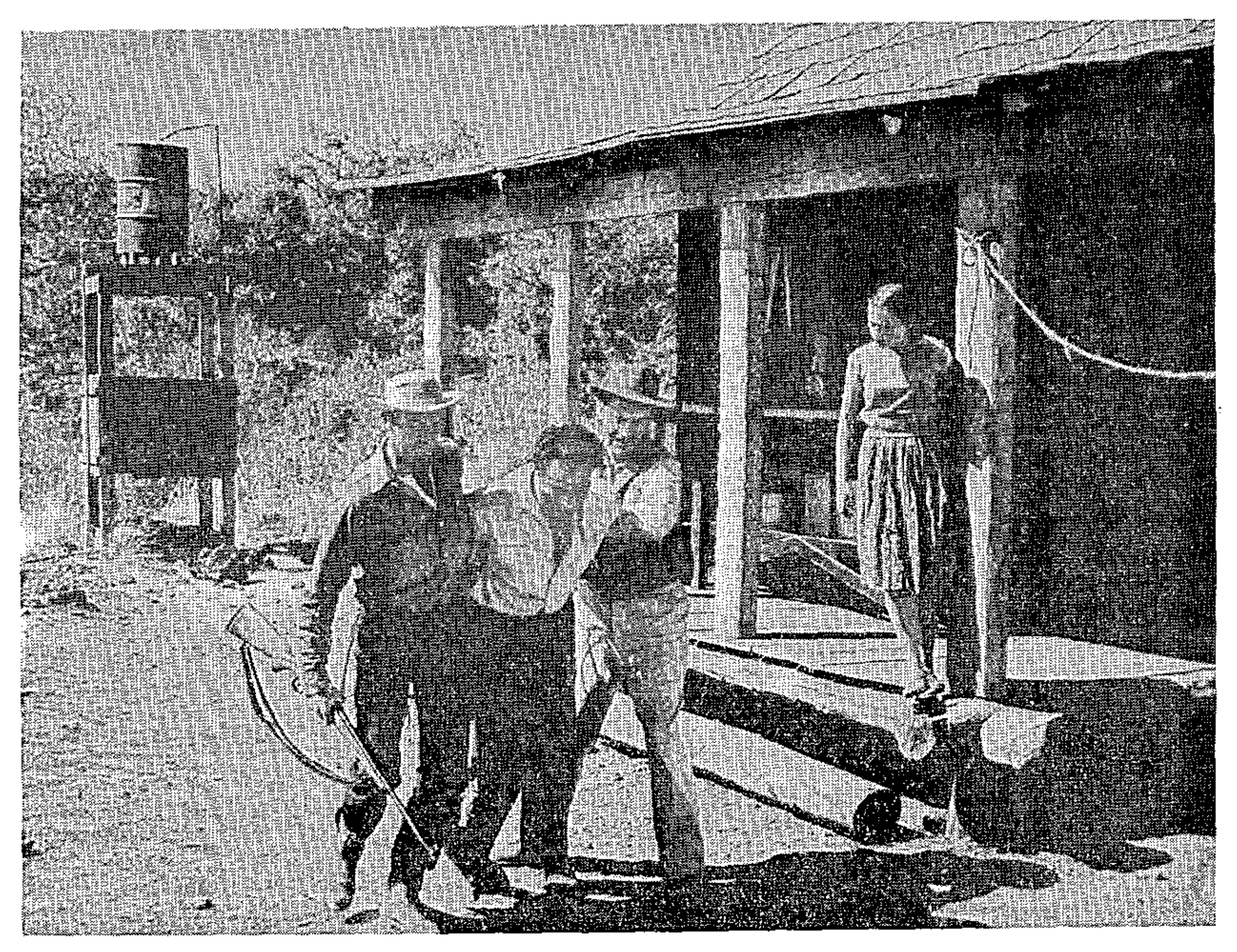
— *Ce côté marionnettes est constant chez Buñuel.*

— Je lui reprocherais justement de nous donner des spectacles de marionnettes alors qu'il était probablement fait pour réussir de grands opéras cinématographiques, qu'il frôle d'ailleurs par moments, comme dans *La Mort en ce jardin*, où l'on se dit : ça va y être ! — mais, hélas, ça n'y est jamais

Si j'y reviens, c'est que l'opéra et le film me semblent être les deux formes de spectacle « pluridimensionnel » concevables dans notre société. Le grand cinéaste, s'il avait vécu de notre temps, ç'aurait pu être Gustave Moreau, et je vais au cinéma en quête d'un Gustave Moreau, multiplié par toutes les dimensions qu'autorise le cinéma ; je ne le trouve jamais, ou très rarement, et je sors déçu.

— *Mais peut-être ces Gustave Moreau attendent-ils en vain l'argent qui leur permettrait de se manifester, car l' « opéra cinématographique » est un genre cher...*

— L'opéra est aujourd'hui trop onéreux, mais il était rentable aux périodes de sa grande gloire : Verdi ou Wagner ; — au moment où il répondait aux besoins d'une société. Si le cinéma savait être de nouveau cet opéra, mais avec des moyens multipliés par mille, dans une société qui est elle-même multipliée par mille, je me demande si on n'arriverait pas à retrouver l'accord entre une forme d'expression coûteuse et un public suffisamment vaste pour la justifier.



Luis Buñuel : *The Young One* (Zachary Scott, Bernie Hamilton, Graham Denton, Kay Meersman).

— Il semble donc, pour conclure, que vous établissiez une séparation très tranchée entre le cinéma et vos préoccupations professionnelles.

— Pas exactement. C'est plutôt que, quand je sens que le cinéma se rapproche de ces préoccupations, je deviens pointilleux, alors que lorsqu'il s'en éloigne, je suis d'une bienveillance extrême. Mais je souhaiterais que nous nous rejoignions lui et moi : m'occupant en ce moment de mythologie, j'adorerais qu'un cinéaste fasse un long métrage à partir d'un mythe. D'où mon goût pour l'opéra filmé.

— L'opéra implique-t-il obligatoirement le mythe ?

— Ce que j'entends par opéra, ce qu'est pour moi l'opéra, oui. C'est-à-dire Wagner, aussi bien que « Boris », « Pelléas » ou « Wozzeck ». Ne croyez-vous pas qu'il pourrait y avoir, dans toutes les grandes villes du monde, une salle spécialisée, entièrement consacrée au répertoire filmé de l'opéra — soit, en gros, une cinquantaine de films — et qu'une telle exploitation ne serait pas rentable à l'échelle internationale ? Ce serait, en quelque sorte, le musée des mythes de l'homme moderne : auxquels, bien sûr, je n'exclus pas que chaque année s'en ajoutent de nouveaux...

(Propos recueillis au magnétophone, relus et corrigés par Claude Lévi-Strauss.)

Jean-Louis Comolli

Bergman anonyme

Comment ne pas s'étonner que semble n'étonner personne, à propos du *Silence*, l'étonnant même : son succès ? Que soit fêté par la critique comme un « chef-d'œuvre » et fréquenté par le public comme un « spectacle » le film qui répond le moins aux critères de ces catégories, voilà le malentendu.

I. — COINCIDENCES, OU LE CIRCUIT FERME.

De la mauvaise fréquentation des salles. — Ce qui ne va pas, c'est qu'on fasse passer ce film par les repères mêmes qu'il bouleverse, et l'en définisse malgré qu'il démente leurs définitions. L'effet premier du *Silence*, celui de tout grand film, est précisément de mettre en doute ces acceptions familières du cinéma : effet sans effet, dès qu'on l'accepte à *son tour* comme familier. Ce « sans problème » que dénonce le film, c'est cela même qui fait qu'on le reçoit sans problèmes. Ce contre quoi le film est fait va contre le film : *Le Silence* a beau *s'en prendre au confort du spectateur et à la vision courante* du cinéma, ceux-ci sont assez résistants, assez pernicieux pour le prendre à son tour à leur piège et intégrer l'inconfortable, le déroutant à l'habitude du confort : revanche des dupes.

Mais *Le Silence* a tout de même un attrait : on y voit faire l'amour. Cela suffit à faire passer le reste, et c'est assez pour qu'on ne voie rien d'autre. Encore faut-il s'entendre sur cet « attrait » : ces étreintes n'ont rien de plaisant, et ce n'est jamais dans leur rareté qu'une « terreur » du sexe qu'*elles illustrent. Je ne vois rien là qui puisse faire courir* les foules, même frustrées ; ni de quoi justifier le plaisir ou l'ire du spectateur : le film, s'il est le support obligé des projections de la salle, ne leur prête en rien : pour voir dans ce *Silence* ce qu'on espère ou craint d'y voir, il n'est d'autres recours (à moins, tel François Mauriac, de rêver directement le film sans se déranger pour le voir) que de l'y mettre.

Duplicité de la publicité. — Ce à quoi même — tant le film s'y refuse — le spectateur ne parviendrait pas aisément s'il n'était averti et conditionné, s'il n'y était poussé par le scandale : on sait à quels sordides motifs *Le Silence* doit sa réclame et son succès : d'avoir excité autant les commerçants que les censeurs ; la même hypocrisie s'étant en même temps efforcée de l'interdire au nom de la « morale » et de le distribuer au nom de « l'art » ; double manœuvre (tant n'est la censure qu'un des moyens de la publicité, et celle-ci la seule raison de celle-là) afin de faire le spectateur voir dans le film, pour s'en réjouir ou s'en offusquer, surtout ce qui n'y est pas, ou n'y est pas tel (et ne rien voir de ce qui y est).

Ainsi le malentendu n'est-il en rien coïncidence ou hasard : mais organisé, voulu par le commerce pour le public. Ce que confirme l' « oubli » des *Communiants*. Car on sait que *Le Silence* conclut une « trilogie » (*A travers le miroir, Les Communiants* et...) : voulus par Bergman comme les trois temps d'un même moment de l'œuvre, ces films non seulement sont voisins, mais se complètent et se prolongent, éclairent, renforcent mutuellement leur propos. Montrer *Le Silence* à la suite des *Communiants* qui le précède eût respecté chronologie et logique. Mais aussi rendu impossible le malentendu : c'est assez loin de tout scandale que *Les Communiants* prédispose à voir *Le Silence*, car, n'offrant rien à la censure et nul prétexte à *projections*, le *spectateur, faute cette fois d'y pouvoir voir autre chose*, risquait de n'y rien voir ; mais aussi de ne voir dans *Le Silence* que ce qui y est : à quoi doit en effet celui-ci d'être toujours mal vu, et celui-là toujours invisible. *Les Communiants*, faute de public, n'aura donc en France d'autres spectateurs que ceux, privilégiés et hostiles, de la Cinémathèque. Pourtant, sans son centre, le « triangle » est défait, ses côtés sans ordre ont moins de raisons. Ne serait-ce que pour délester *Le Silence* des « obscurités » et « significations » qu'également on lui prête, force est de parler des *Communiants* ici, ou jamais.



Smultronstället, 1957 (*Les Fraises sauvages*, tournage : Ingmar Bergman, Bibi Andersson, Victor Sjöström, Gunnar Fischer).

Gods tystnaden. — Un pasteur (Gunnar Björnstrand) refuse l'amour d'une institutrice (Ingrid Thulin) : à la fois parce qu'il doute de lui-même (du monde, de Dieu) et par fidélité à l'image en lui de sa femme, morte. Comme si cette mort ancienne provoquait l'ébranlement de valeurs auparavant fixées en lui et solides, foi, amour, prochain, humain. Il les perd de vue, en oublie la portée ; elles s'écartent de lui, entraînant dans leur fuite, dans leur disparition, tout ce qu'elles portent et comportent de signes et de sens, tout ce qu'elles retiennent de réel et traduisent de vie. L'esprit se voit séparé du monde, et cet écart prive de chaleur, de désir sensations et sentiments que l'instant d'avant en animait : décoloration d'un monde dépossédé. Il faut bien qu'à cette dépossession cède en retour le pasteur : c'est son lucide effondrement que le film dénoue : en une matinée de dimanche, la régression consentie, assumée, révolue. (Celle-ci, classiquement née d'une « fixation à la mère », s'accomplit classiquement vers elle, qu'évoque ici clairement l'épouse disparue et parée, en cela, de toutes les séductions : celles en son temps de la vie, cessées avec elle. Mais c'est bien connu. Et l'on reconnaîtra là aisément l'un — sinon l'unique — des grands « thèmes » bergmaniens)...

Et tout se passe comme si, appliqué de la sorte à respecter le mouvement de cet effacement, le film devait lui-même s'y conformer : fatalement subir la régression qu'il montre inéluctable, s'abolir dans la neutralité où il fait toutes choses s'abolir, par elle se laisser conduire à l'insignifiance en même temps qu'il la laisse conduire les signes à moins signifier ; et que ce soient ainsi les subtiles poussées de l'une qui structurent et font avancer l'autre. Le montré déteint sur le montrer (le propos sur le dire, le sujet sur le film) : montrer que tout s'efface, c'est aussi effacer tout ce qui montre. Au gommage de toute impression forte, sensation franche, acte ou parole clairs, sens net, répond la discrétion d'une mise en scène voilée à force d'efficacité. Jusqu'à la construction du film (qui ne cesse de suivre dans son évanouissement le pasteur), pas un des moyens du cinéma qui, à mesure que toute présence

marche ainsi vers l'absence, n'évolue de même pour se simplifier à la limite de l'informé, rendu secret jusqu'à frôler le rien.

C'est même *cette adéquation semble-t-il parfaite du « propos » et de son « traitement »* qui fait pour l'unanimité de ses rares spectateurs le défaut majeur des *Communiants*. C'est peut-être, c'est sûrement, disent-ils, un film sur l'ennui : mais lui-même ennuyeux, abstrait sur la fuite du concret, vide sur la vacuité... Ce n'est pas un hasard que l'on tienne cette coïncidence pour malheureuse, qu'on y voie l'échec du cinéaste, l'impuissance de l'homme à *dépasser son obsession*, et la raison de l'insuccès du film, car ce n'est pas non plus le fait des « hasards de la programmation » si *Le Silence* sort et non *Les Communiants* : c'est bien le même malentendu qui conduit à l'un le spectateur et l'écarte de l'autre ; seulement le scandale autour du *Silence* fait ce malentendu flagrant, alors que la discrétion des *Communiants* le masque et semble l'excuser.

Le sens du succès. — Malentendu installé de façon hier chronique, aiguë depuis peu, entre ce que le spectateur attend du cinéma en général et ce que le *cinéma* en particulier propose au spectateur. Ce « cinéma en général » (conçu et réalisé par les commerçants et pour eux : en *circuit fermé*) a fait de sa « formule » commerciale une sorte de règle esthétique du cinéma tout entier (comme s'il était preuve du destin de spectacle et de la nature « publique » du cinéma) : accorder, par les voies de la « fiction » libératrice autant que du « réalisme » prétendu tel, un miroir complaisant aux projections prévues et conditionnées d'un public à l'avance et toujours pareillement défini ; le public-roi, et comme tel inamovible ; immuables ses désirs et ses craintes, *à la fois suscités et étayés par un « spectacle » esclave* de leur accomplissement.

De là, pour le spectateur comblé, l'habitude devenue règle de ne voir sur l'écran que ce qu'il y veut (obscurément) voir : aux signes proposés (mais en fait disposés à cet effet) ne sont accordés que la seule attention du désir et le sens codé du cliché (réponses elles-mêmes devenues vite conditionnelles). Une chaise vide, pour reprendre un célèbre exemple, évoquant automatiquement « l'absence », c'est-à-dire ni ce qu'elle est (une chaise), ni son étant (vide), mais ce qu'elle n'est en rien, ce qu'elle ne peut signifier et qui ne vient pas d'elle (qu'il manque au dîner un invité). A travers cette fixation du sens, c'est à une restriction du signe qu'aboutit ce *cinéma, alors que la réalité filmée de la chose n'est pas par elle-même forcément* signifiante (une chaise, même filmée, ne veut rien dire), mais ouverte à nombre de significations, même contradictoires. Et si « mettre en scène » veut dire alors choisir entre ces sens et les exclure, privilégier l'un de ces signes et le souligner, c'est au risque que la surcharge masque la chose elle-même, que l'appauvrissement affecte le réel tout entier : cette « mise en *scène » n'a plus rien à mettre en* scène sinon sa démission, celle du cinéma devant le réel et celle de l'art en face du monde.

A quoi parvient en effet ce « cinéma » : que le cinéma n'existe plus dès qu'il nie le réel. Sans s'en douter ? N'est-ce pas plutôt ce qu'il recherche ? Que, recouverte et faussée par quelque sens parasitaire, la chose même soit oubliée dans le même refus confortable du réel et du filmé, du monde et de l'art : opération qui n'est pas laissée aux soins du hasard. La projection est préparée. Non seulement signes et sens sont connus, codés, sans surprises, mais ils sont le plus souvent, par les « cinéastes » du circuit fermé, choisis, offerts et tracés comme tels : d'où vient le succès de ce cinéma-là, d'autant plus agréable au spectateur qu'il lui *montre et l'étonne moins. (Et l'on voit tout le génie nécessaire aux grands cinéastes de la* période classique pour combattre cette imposture ou ruser avec cette règle : s'ils voulaient filmer, tenus de feindre ce jeu, même en le faussant, de suivre ce code auquel les contraignait la machine, mais tâchant tout de même de le brouiller insidieusement — de l'inverser : Hawks, McCarey ; l'éclater : Fuller ; le pervertir : Hitchcock, DeMille ; le dresser contre lui-même : Lang... Sinon, transgresser un instant les prétendus tabous de ce « réalisme » à l'étroit, c'était l'échec : Dreyer, Rossellini, Bresson, Renoir...).

Car c'est bien en ménageant tous compromis, en soulignant, répétant, insistant : dégradant le réel, sa vision, son expression, que le cinéma cru tel ravit son public. Comme si chaque fois *l'appauvrissement de la réalité et la régression de son expression devaient s'accompagner* paradoxalement (mais en fait : se compenser) de pléthore formelle et de réitération massive : il faut redire pour masquer les manques, redire pour étourdir le spectateur qui, heureux de ces excès répétitifs, litanies immuables et sues par cœur, y voit le plein emploi et la marque même du meilleur des « réalismes » : celui qui ne montre le réel que *pour en restreindre la portée, la puissance, l'ambiguïté, toutes choses* qui inquiètent, dérangent, menacent au-delà du cinéma et du confort de la salle celui du quotidien tout entier. Le circuit fermé se nourrit du rêve qu'il nourrit, se protège du réel dont il protège.



Fängelse, 1948 (*La Prison* : Eva Henning, Birger Malmsten).

II. — DECALAGES.

Où le vide se voit comblé. — Déconditionner ce réel et le manifester tel qu'en lui-même, offensif et offensant, il nous contraint en nous-mêmes — s'effacer devant lui pour lui restituer sa présence, non sans à travers lui signifier, mais sans arrêter ni définir sens et signes, les laissant libres et l'œuvre avec eux de choisir l'aventure qu'elle voudra (nulle règle de commerce ni destin de spectacle à elle assignés) : l'ambiguïté du réel se faisant celle aussi de l'œuvre — voilà à quoi s'attache, en tant qu'art nouveau, le *cinéma* proprement dit. Cinéma ouvert celui-là, où c'est aux désirs du public de se confondre ou de se conformer à la réalité à eux indifférente du film (et ne renvoyant par dessus leurs rêves qu'à la réalité elle-même).

Dans *Les Communiants*, cette marche au réel se fait forcément insidieuse : c'est qu'elle est (à la fois comme cause et mise en valeur) le *contrepoint* nécessaire de la régression du pasteur vers son rêve. Ayant perdu avec sa femme son adéquation au monde, il voit le quotidien le plus familier lui devenir peu à peu étranger : jusqu'à ce que, entre l'habitude continuant d'assigner aux choses et aux êtres les mêmes repères, et le mouvement d'éloignement de ces choses mêmes, la tension soit trop forte pour que, d'un coup (qui



Sasom i en spegel, 1961 (*A travers le miroir* : Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand).

fait le film), ne vienne pas la conscience de ce *décalage*, et avec elle le renoncement. La célébration de l'office est ce moment où le voile se déchire : avec le quotidien, qui est son langage, Dieu disparaît, découvrant le monde, méconnaissable. Témoin cette scène où le pasteur, tourné vers ses fidèles, aperçoit — et nous avec lui — dans toute leur étrangeté choquante, déplacée, leurs visages hier pourtant familiers et désormais *inconnus*. Plus tard, ce décalage va jusqu'au dédoublement de la vision (et des sens), quand, lisant la lettre de l'institutrice, le pasteur rêve en même temps le visage de celle-ci et le voit devant lui : les signes qu'il lit ayant un sens bien précis, le visage démentant à chaque mot ce sens.

Ainsi ce dévoilement du réel est-il avant tout leur ambivalence restituée aux signes (ce par quoi le pasteur a l'impression d'être au centre d'une confusion unanime, et en marge du monde, de ne plus rien comprendre aux problèmes des autres : épisode du pêcheur et des Chinois). Pourtant, ce n'est pas le monde qui est en lui-même incompréhensible : son rapport déphasé avec le pasteur crée seul le mystère. De même, ce n'est pas le film qui est confus : seul l'obscurcit le décalage envers lui de sa vision. L'adéquation plus haut évoquée du film avec son propos n'est donc pas si simple : en même temps que le film épouse la régression qui est son sujet et approche avec elle de l'effacement, il doit maintenir tout entière la distance entre elle et son effet, s'associer à son mouvement, mais résister à son accomplissement (sous peine de s'effacer tout à fait). Il lui faut permettre une neutralité de toutes choses, mais la craindre aussi : la présenter comme étrangère, pour ne pas à son tour la parasiter ou l'infléchir d'un sens alors qu'elle les gomme. Effacer peu à peu le réel, mais le maintenir à la fois comme tel, obtenir toute sa présence afin de l'éloigner. C'est-à-dire que si le monde, au moment où le pasteur le voit perdre sa force et sa réalité, les perdait vrai-

ment, ils seraient tous deux de nouveau en accord : il n'y aurait plus ni décalage ni régression de l'un par rapport à l'autre, et plus de film du tout. Mais l'angoisse du pasteur ne cesse pas, il ressent jusqu'au bout sa distance d'avec le monde, qui fait la tension secrète du film et le mouvement du drame.

Tension qui naît et se résout dans un *équilibre* incertain (celui même du cinéma classique, d'un classicisme dont Les Communiants est peut-être alors la dernière illustration) que le film garde entre la banalité, l'insignifiance (qui sont un pôle de son propos) et la démultiplication des sens, le fantastique (qui sont l'autre pôle) : entre deux extrêmes à la fois très proches et très lointains. Tellement que, à mesure que la régression gagne, si le film s'efface aussi, c'est à un surcroît de vie que l'art fait alors appel pour disparaître avec la vie, à un surcroît de réel que s'oblige le cinéma pour s'écarter du réel. Comme si, d'avoir la régression pour objet, avait permis à l'œuvre (et au cinéaste) de la dépasser : libres alors film et cinéma de jouer avec le néant, avec l'absence en leur offrant, pour les manifester tels, trop-plein de réalité et comble de présence... A cette vertu majeure du cinéma — tous les moyens de l'art abolis par leur plein et rigoureux emploi, l'art du même coup *justifié* par sa soumission (de maître) au réel — convenait sans doute qu'elle ne puisse paraître telle, qu'on réagisse à cette force en l'accusant de manquer.

« *Les mots* ». — De l'univers en passe, dans *Les Communiants*, de devenir aphasique, *Le Silence* semble n'être d'abord que le désordre. Personnages déboussolés, dont les rapports ni les motifs ne sont clairs ou stables (confusion qu'encore on reproche au film, chaos qu'on fait erreur, mystères où l'on voit indifféremment rien ou trop) : rien de précis, dirait-on, ne dirigeant leur vie (ni le film de cette vie), rien ne donnant à leur agitation (à celle du film), près d'être gratuite, d'autre sens que de vivre pourtant (il y a tout de même un film). Car ils veulent vivre rageusement, mais avec un acharnement d'autant plus vain (d'autant moins humain) qu'il paraît ne déboucher que sur l'animalité (on se souvient des mimiques simiesques de Thulin buvant, ou crispée ; de la mue de Lindblom entre femme et femelle, du nain même, grimé en singe, dansant devant l'enfant).

C'est qu'au terme des *Communiants*, la régression est achevée, l'abri fœtal retrouvé, la fixation à la mère accomplie : celle-ci, dans *Le Silence*, renaît, l'homme se retrouvant enfant dans son enfance. L'évident pèlerinage de Bergman à la source de son obsession est bouclé, les trois âges *(A travers le miroir* étant l'intermédiaire) de l'homme envisagés, le cycle de l'existence conclu : mais alors prêt à un nouveau tour, et c'est ce qui fait la situation déroutante et ambiguë du *Silence*, pris entre deux régressions, l'une passée, l'autre à venir. D'où sans doute la gêne éprouvée devant cet univers clos, étouffant, où toute vie, décalée de sa source autant que de son but, semble parodie de la vie, tout événement, par son indécision, théorique ; le réel autant que la fiction paraissant ainsi aux détracteurs du film dépourvus de sens et d'intérêt, obscurcis par leur schématisme et les partis pris qui les affectent.

Mais avec ce désordre *commence* aussi la vie : le monde des instincts aux violences entr'aperçues, l'animalité toute voisine et fascinante, l'étrange familier, l'irréel courant et le réel sans grande réalité encore. Cette position équivoque du film, au carrefour confus des temps et des signes, des évolutions et des fixations, où tout sens ne se peut qu'instable, inachevé, fugitif — le monde pas encore structuré, les habitudes futures —, toute certitude abolie ou non encore avenue, c'est celle même de l'enfance, incertaine frontière d'un rêve et d'un réel revêtus l'un par l'autre de valeurs à nos yeux étrangères (adultes, nous ne pouvons voir le monde de l'enfance avec les yeux de l'enfance ; et l'enfant ne voit pas comme nous notre quotidien) : ce n'est pas pour rien que le personnage central du *Silence* est un enfant, et sa situation, celle d'un *observateur* placé à la croisée de deux univers ; l'un à lui familier et pour nous mystérieux et vain ; l'autre, l'adulte, dont il vient perturber l'ordonnance de nous bien connue, introduire par son seul regard sur les choses une faille dans notre adéquation à elles.

Il s'agit donc d'une reconsidération du réel — mais, alors que *Les Communiants* amenait le spectateur à la fois à épouser la régression du pasteur et à prendre conscience du décalage qu'elle provoquait, accomplissant ainsi de lui-même cette reconversion au réel impossible au pasteur, c'est ici le réel lui-même qui s'introduit avec l'enfant dans la vision facile des adultes : des spectateurs ainsi mis en face de leur propre régression. Des rapports en circuit fermé du spectateur avec son monde et son cinéma apparaissent à la fois la preuve, l'aveu, et les moyens d'un dépassement : ou le spectateur refuse le film, c'est-à-dire le réel, et se perd en son rêve ; ou il le subit complètement : le réel reconsidéré, mais aussi le cinéma. Un cinéma où le spectateur devient le personnage essentiel du film et la justification de la

mise en scène; et l'on comprendra que la structure du *Silence* soit ainsi fidèle à ce propos : faite des interférences entre le spectacle que nous avons de cet enfant et ses premiers regards sur notre spectacle...

Le cinéma est l'art du spectateur. — Le film commence en effet par un plan de l'enfant, et son regard posé sur les deux femmes près de lui, puis sur les choses : c'est l'aventure de ce regard étranger que nous sommes d'emblée forcés de suivre, saisissant ce qu'il saisit, rien de plus. Il est déjà difficile au spectateur, en raison de cette distance à laquelle le film le maintient du monde, de projeter; de plus, comme souvent chez Bergman, c'est le spectacle d'un spectacle qui est montré au spectateur : les décalages entre vision, film, vision dans le film et spectacle de cette vision (sans compter le réel) sont en même temps trop précis et trop variés pour ne pas fractionner toute projection, l'affaiblir d'obstacle en obstacle, l'égarer tout à fait. D'où, pour le spectateur du *Silence*, la difficulté du confort. Etranger au film (puisqu'il ne peut en rien l'infléchir ou le dégrader) et pourtant à demi-fasciné par lui, troublé plus qu'il ne l'avoue par cette extériorité même : car c'est au spectacle de ses propres décalages que le convient les décalages entre spectacles dans le film (en cela précisément qu'ils ne sont tels que par rapport à sa situation de spectateur).

Ce n'est plus (comme dans le circuit fermé) le film qui est le miroir complaisant du spectateur, mais à l'inverse, le spectateur qui se voit introduit dans le miroir, dans le film pour devenir à son tour miroir du spectateur. Le spectateur dans le film et le spectateur dans la salle se repoussant l'un l'autre et se réfléchissant, renvoyés sans cesse du réel à l'illusion, d'une vision dynamique à une vision régressive. Comme si c'était désormais à la situation du spectateur de mettre en valeur et d'éclairer ce qui vient la déranger : le cinéma. En même temps que du *réel, le cinéma devient l'art du spectateur (alors qu'il n'était jamais* que le besoin du public).

Ces décalages ne sont pas hasardeux : en franges plus ou moins nettes, interfèrent toutes les combinaisons des spectacles, dues à la position à la fois centrale et fausse du spectateur : ce que le spectateur voit quand sont réunis les héros du film, avec chacun d'eux séparément, avec les couples qu'ils forment, etc. Sans oublier ce que nous sommes seuls à voir : mais (excepté la scène d'onanisme qui n'a pour témoin que la salle) c'est presque toujours en suivant le regard de l'enfant ou en le prolongeant (car les séquences « osées » — que l'enfant ne voit pas — ont toujours, sur l'écran même, un voyeur en plus des partenaires)... Bref, ces franges plus ou moins déphasées ne permettent qu'une vision complexe du film : mais telle, en fin de compte, qu'autant qu'elle est *totale*.

Récit sans secret. — A travers ces recoupements multiples, ces variations d'éclairage, l'organisation des morceaux de spectacle répond au propos du film; c'est elle qui structure le récit, explique ses « obscurités » : aux lacunes du scénario (qui sont-ils ? où vont-ils ? etc.) semblent en effet s'ajouter des ambiguïtés de récit, ellipses, demi-mots, confusions, symboles, etc., zones d'ombre qui affectent les personnages eux-mêmes, ou leur spectacle, leur contexte (ville, trains, hôtel, voisins...), leurs relations (entre eux : sous-entendus et mensonges; pour le reste : langue étrangère)... De ces fragments du récit, on ne parvient à savoir que ce qu'on en voit (ce qu'on en devine?) sur l'écran : la seule scène qui ne soit pas montrée directement mais rapportée, racontée, est le double « récit » que fait Lindblom à Thulin de son « aventure »; mais comme, alors qu'elle ment d'abord (ce qu'elle dit ensuite), elle est crue, et qu'ensuite, quand elle dit dire vrai, cette vérité paraît à Thulin comme au spectateur moins crédible que le mensonge (elle a fait l'amour dans une église), ce récit particulier se voit affecté des mêmes doutes et « obscurités » que le récit tout entier : comme si Bergman avait joué à faire preuve de cette nature insaisissable des choses...

Car l'erreur est de croire, par fidélité au circuit fermé et à sa pléthore d'explications, que ces « obscurités » du récit signifient elles-mêmes au second degré, qu'elles sont mises là comme les signes d'un secret, les symboles apparents d'un plus profond mystère : traces à la surface d'un autre récit qu'elles abriteraient et suggéreraient en même temps (c'est l'erreur des interprétations « mystiques » ou « métaphysiques » du film). Il n'est à ces obscurités d'autre explication que scénaristique. Mais il se trouve qu'un scénario n'est pas un film et ne fait rien au cinéma : encore moins peut-il rendre si peu que ce soit du réel. Tout est dit sur le papier, mais tout n'est pas dit sur l'écran, ni dans la vie. Ce que le scénario étale dans le temps et dans la conséquence, le film le rassemble d'un seul coup : *tous les signes, tous les sens nécessaires sont présents, mais ensemble,* et à la fois passés, présents, futurs, c'est-à-dire à la fois possibles et effectifs, précis et indéterminés.



Nattvardsgästerna, 1962 (*Les Communiants* : Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Gunnel Lindblom).

Le cinéma étant désormais fait, comme le réel, d'un brassage du défini et de l'ambigu, des signes et des sens, leur adéquation ou leur confusion toujours permises et possibles. C'est-à-dire que la démarche discursive du scénario ou de l'explication de texte sépare et distingue sans cesse ce que *le fait* du cinéma est au contraire d'unir et de fondre, signes et sens l'un en l'autre abolis, affirmés l'un par l'autre : mais inséparables au niveau de l'œuvre comme au niveau du monde (la faute du spectateur, celle du critique étant alors de ressentir cette fusion-là comme confusion, manque appelant projections et gloses). Ce que le scénario du *Silence* se voyait sans doute contraint de charger d'intentions supplémentaires, de souligner, de restreindre pour expliciter, la mise en cinéma le neutralise et l'ouvre, passant d'un pseudo-réalisme à la réalité.

Ce qui vaut pour les détails vaut pour leurs rapports : explications et implications du scénario gommées pour retrouver cette indétermination fondamentale du réel et donc du cinéma. Mais si certains points sont ainsi cachés, leurs relations dissimulées ou tues, d'autres sont montrés : s'ils paraissent eux-mêmes obscurs, c'est en cela seulement qu'ils sont coupés de la continuité. Le récit peut paraître discontinu, ou à l'écart de toute continuité : il ne cesse pourtant de respecter la chronologie. C'est que l'ellipse (par exemple) joue le rôle d'une *grille* : filtrant le récit initial et discursif, elle n'en laisse passer l'ensemble qu'au détriment de ses liens logiques. De là l'intensité excessive de tout ce qui est montré : renforcée par tout ce qui ne l'est pas. La présence oppressante de chaque mouvement, de chaque événement, vient de ce qu'il n'est explicité ni dans son origine ou sa fin (extérieures au film, étrangères au montré), mais dans son seul cours sensible, dans son accomplissement filmé.

Certains éléments disparus, d'autres d'autant mieux mis en valeur : tel est ce cinéma en dents de scie, en points de suspension. Mais c'est aussi que ces décalages entre récit

initial et récit filtré permettent seuls au cinéma et au réel d'autant se pénétrer, de se former et de se formuler l'un l'autre. Nouveauté pas si nouvelle, puisque tradition et qualité de tout grand film depuis les débuts du cinéma (grâce à quoi continuent ceux-ci), mais aujourd'hui réaffirmée en tant qu'urgence, puisque ce *n'est pas des vertiges de l'art qu'il* est ici question, mais de ceux du réel, à qui le cinéma décide désormais lucidement (sachant à quels désordres cette soumission l'expose) de plier non seulement son propos ou ses moyens (chose faite depuis longtemps), mais la conception même du film, sa structure, sa forme et son sens : le spectateur forcé de se plier à son tour au film, d'accepter à travers lui la totalité organique du monde, *film et réel inséparables, tous décalages abolis.*

Et il est remarquable qu'à cela le cinéma justement parvienne par l'utilisation et l'organisation *de ces décalages,* hier laissés aux recettes du commerce, à l'agencement du hasard ou aux hasards du génie, et désormais concertés, voulus, placés en face du spectateur, libre à lui de les résoudre, cette résolution le menant aux choses elles-mêmes. La lucidité s'appliquant ici non pas (comme naïvement croient ses détracteurs en art) *à tout prévoir pour tout régir,* mais à tout prévoir pour que cette prévision qui est l'œuvre dépasse sa prévision et lui *échappe en fin de compte.* L'œuvre prouvant ainsi leurs limites à l'auteur, au critique, au spectateur, libre à elle, dans son aventure, de leur dévoiler, jouant de leur retard, non ce qu'elle est, ni où, mais ce qu'ils sont, où ils en sont et quel est d'avec toute chose leur écart.

III. — BERGMAN APRES BERGMAN.

Ouverture, aventure : il semble qu'avec *Le Silence Bergman* prenne un nouveau départ, que *Les Communiants* ait permis cette libération de l'œuvre et de l'auteur. C'est que jusqu'alors leur commune obsession (ce « thème » bergmanien : la régression) était par l'œuvre plutôt voilée qu'affirmée. Présente tout entière, certes, dès les premiers films et par eux prédite dans toutes ses suites, mais confusément : noyau de l'œuvre à peine esquissé à travers les premières esquisses de cette œuvre. *Ou bien avouée* telle, mais comme à regret, parce qu'alors sans issue (*La Soif*). Ou bien encore (dès *La Prison*) expliquée et comme justifiée (*La Nuit des forains, Les Fraises sauvages*...), mais par le recours au symbole ou au mythe : embarrassée, contrariée même par cela même qui l'exprimait. C'est-à-dire plus ou moins reniée par l'œuvre, celle-ci ne devant d'être et de durer qu'au refus de celle-là, ne pouvant accomplir son *cours qu'à contre-courant de cette résistance.* D'où leur mutuelle dépendance, invariable au milieu des rapports changeants de l'homme et de l'œuvre.

Car si l'œuvre, par sa possibilité, par son existence même, combat la tendance de sa nature au néant, c'est pourtant (comme fait une plante parasite de la sève qu'elle habite et qui la nourrit) en prenant chaque fois appui sur elle, d'elle tirant toutes ses forces... C'est-à-dire que, bien souvent, pour être, l'œuvre doit se forcer jusqu'à *l'artifice :* pour tromper cette nourrice abusive, se couvrant de faux-semblants, d'effets au facile éclat ; pour *réduire cette résistance* à l'éclosion, la parant de menteuses promesses. Mais feinte vaine, fallacieux feuillages : l'œuvre alors est forcée de compenser un toujours possible retrait du réel et des sens par quelque excès d'affirmations, par un inquiet abus d'effet qui trahit son impuissance à dire sans renchérir et la fait s'écarter de *ce qu'elle voudrait saisir.*

Mais *Les Communiants* traite directement cette obsession : au lieu du « secret » de l'œuvre, il en fait le propos *franc. Le film la prend pour objet,* c'est-à-dire que, loin de la masquer en la sublimant, il la laisse, en l'objectivant, s'accomplir d'elle-même et se mener à son terme de néant : s'en libérant ainsi par ce *recul.* (Et c'est bien sûr en évitant de céder aux tentations formelles que ce propos même appelait, que le cinéma, dans *Les Communiants,* se montre plus subtil que ses spectateurs : le film n'avait de chance de correspondre à ce que croient ceux-ci — *film ennuyeux sur l'ennui...* — qu'en se laissant aller au succès facile des effets conventionnellement attachés à ce propos, qu'en accompagnant la régression dans l'image d'une régression de l'image.)

De même la « trilogie » est-elle placée par le cinéaste en marge de son œuvre et comme en miroir d'elle. Si ces trois films reflètent celle-ci et s'en éclairent, ils l'éclairent aussi en retour, ce jeu de renvois étant signe d'une certaine distance, du recul pris par Bergman *vis-à-vis* de ses films, dont la triade marginale constitue alors à la fois le rappel, la justification et *la critique.* Comme si le créateur était arrivé à un palier de sa création, à son « point-limite », et devait s'y arrêter un instant pour reparcourir d'un coup d'œil et d'un nouveau regard tout son chemin. Le coup d'œil correspond à l'aspect recenseur et synthétique de la trilogie, et le nouveau regard à sa fonction critique. L'homme et l'œuvre *employant cette pause à se* libérer l'un de l'autre, mettant à profit leur écart d'un instant, le bref oubli de leur intimité



Tystnaden, 1963 (*Le Silence* : Jörgen Lindström, Gunnel Lindblom, Ingrid Thulin).

pour se prouver et s'éprouver chacun de leur côté : cet essai d'indépendance manifestant bien sûr la vie de chacun, mais aussi montrant que la vie des deux ne tient qu'à leurs liens ; après cette aventure, leurs visages et leurs destins de nouveau confondus : Bergman après Bergman sera toujours Bergman. Ces libertés ne furent prises que le temps de les perdre : fragilité précieuse.

Voici trois films étrangers à l'œuvre ; mais en même temps qu'à l'œuvre à son auteur : et non seulement étrangers, mais anonymes. Anonymat par quoi il est permis d'imaginer que ce n'est plus tant la volonté, l'acte, le génie d'un homme qui ont fait ces films s'ouvrir au monde, ni son rêve qui les y affronte : mais le monde lui-même, comme si le cinéma dont c'est ici l'effet que réaffirmer la puissance du réel, était pour cette fois lui-même effet de ce réel. Comme si, pour un instant ailleurs qu'en l'homme, l'art et le monde coïncidaient, confondus dans ce que l'on nomme un film, une œuvre, mais qui est aussi bien un objet, cet objet près de vous, qui vous renvoie votre regard et vous enseigne à voir que voir enseigne. Entre le regard et la chose, entre le spectateur et l'objet, le cinéma n'existe pas.

Jean-Louis COMOLLI.

TYSTNADEN (LE SILENCE), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Sven Nykvist. *Décors :* P.A. Lundgren. *Interprétation :* Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jörgen Lindström, Birger Malmsten, Hakan Jahnberg, Eduardo Gutierrez, les sept nains de la troupe « Eduardini », Lissi Alandh, Leif Forstenberg, Nils Waldt, Birger Lensander, Eskil Kalling, K.A. Bergman, Olof Widgren, Kristina Olansson. *Production :* Svensk filmindustri, 1962-63. *Distribution :* Cocinor.

Michel Delahaye

Les premiers degrés

Servant fait partie de ces films dont on a envie de se débarrasser en disant que leur évidence les rend indiscutables et leur mystère insondables, dans le même temps qu'on les sait très explicables, interprétables et tout. En outre, la distance critique, à l'intérieur de l'œuvre ménagée par l'auteur, et d'une : vous coupe bien des herbes sous le pied, mais, de deux, n'en constitue pas moins belle pâture où cueillir d'abondance les fleurs de théorie. Quel jeu jouer? Coincé face, flancs et revers, le critique songe à éluder la quadrature en se bornant à constater que le film à venir sur son papier est déjà tout entier contenu dans le film sur l'écran avenu.

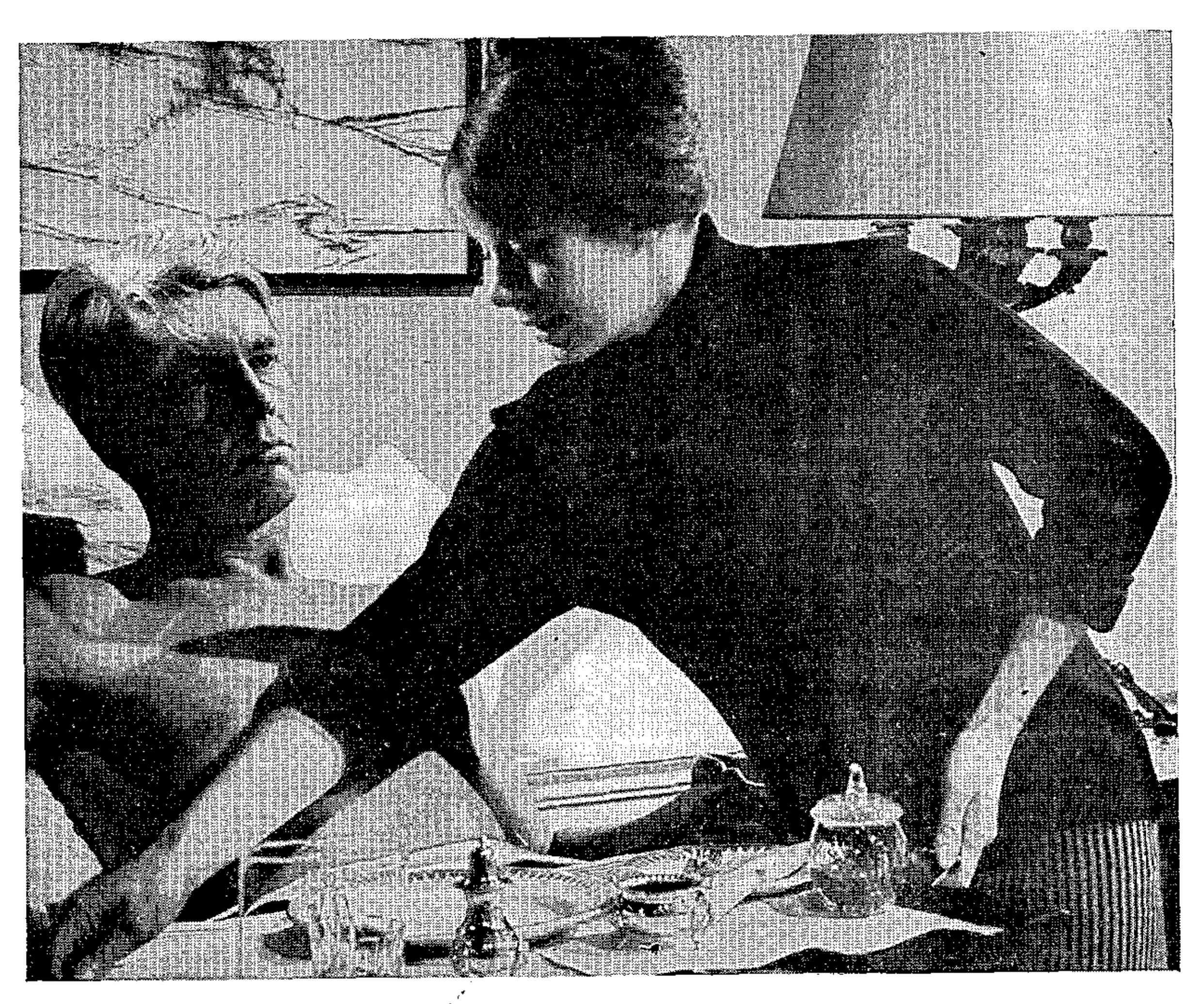
Mais cela, ce ne serait pas de jeu. Alors? Abstraire ? Parler centres et absences? Sinusoïdes ?... Il y a aussi, plus concrètement, la psychanalyse, très présentable : bonnes références, années d'expérience, effet garanti... Et c'est vrai, mais à quoi permettrait-elle d'aboutir en l'occurrence, sinon à doubler tout bonnement la description loseyenne des choses d'une autre description, tout bonnement effectuée en fonction d'un certain code (et d'autres — le marxiste par exemple — pourraient non moins adéquer), point faux, sans doute, là n'est pas le hic, mais partiel, demi-mesure qu'assurément le film est prêt à porter mais qui n'en moule point toutes les dimensions, fragmentaire, quand le chef-d'œuvre n'est précisément tel que pour être parvenu à totaliser.

Eva, qui se prêtait mieux que *Servant* au strip-tease freudien, n'en était pas dévoilé pour autant, car l'opération ne faisait jamais que mettre au jour ce qui n'était pour l'artiste que le moyen d'une appréhension globale (non moins complexe que celle de *Servant*), laquelle restait toujours à définir — en admettant que définition y eût.

Cela me fait penser au *Silence* (à *Servant* apparenté, du reste) où, du coup, le « symbole » semble crever les yeux (et nos analystes — amateurs ou pros — de se rebiffer : c'est gros, c'est bateau, nous prend-on pour des ilotes ?), mais fallait-il fixer *là* les yeux ? *Le Silence* est le film d'un simple, et il est destiné à ceux qui, en deçà ou au-delà de l'intelligence des symboles, ne les perçoivent pas, ou plus.

Les autres, les entre-deux, qui les voient, ces « symboles », ne voient même que cela, y voient masques à enlever, méchants loups qui joueraient à cache-cache (sans se demander à quelles proies elles se substituent, ces ombres qui se laissent si complaisamment saisir), fascinés par leurs faux airs chiffrés (mais les vrais cryptogrammes ne s'en donnent point l'air et ne se laissent point violer par les gros passe-partout), clef en main, déchiffrent.

Par là, ils se ferment au message original, immédiatement perceptible dans son clair-obscur, et se suffisant à lui-même (c'est le premier degré qui est ici le vrai), et tout se passe comme si la traduction en clair qu'ils en obtiennent en était le parfaitement obscur cryptage.



Joseph Losey : *The Servant* (James Fox, Sarah Miles).

Au point où ils en sont, il ne leur reste plus qu'un moyen, s'ils veulent faire retour à la simplicité de l'original : poursuivre. C'est-à-dire, ajouter à la réflexion première une autre réflexion qui rétablira les perspectives et, soignant le paradoxe par le paradoxe, recrypter — ô vicieux détour — ce clair qu'ils ont obtenu. Peut-être réussiront-ils alors à percevoir obscurément dans ce miroir second, ce que tout le monde avait pu voir, du premier coup, dans le premier.

Quant à la parenté que j'ai dite, entre *Servant* et *Le Silence*, pour être évidente, elle n'en est pas moins complexe. Elle est, pourrait-on dire, d'ordre paronomastique, si l'on se réfère aux liens qui unissent deux mots qui, d'une langue à l'autre, entrent en résonance, mais dont les significations divergent — encore qu'on leur puisse trouver une commune racine.

Le Silence, c'est, dans l'enfer climatisé de la Sécurité (la Suède n'étant ici en cause que pour avoir eu le mérite d'aller plus loin et plus franchement que nous — champions de l'entre-deux chaises — dans cette voie), l'assomption de la sexualité comme évasion dernière, dernière inquiétude, dernière chance donnée aux risques et périls, dernière aven-

ture, graal ou Puits du bout du monde. Elle représente donc aussi un dernier mais irréductible défi au matérialisme ambiant (communiste, capitaliste : faux ennemis, du coup, ces deux mots qui renvoient l'un et l'autre à la primauté de l'économique), elle taraude le nouveau moloch, comme elle tarauda, des siècles durant, feu le christianisme qui voulut l'asservir, lancinante comme le petit caillou dans le soulier du marcheur, ce petit caillou que les latins appelaient — scrupulum.

Bergman, avec le même sens nordique de la démesure calculée (qui rejoint, curieusement, le jusqu'auboutisme dans la crudité d'un Leenhardt : *Rendez-vous de minuit*, et d'un Godard : *Le Mépris* — faut-il voir dans le protestantisme le centre commun de cette onde de choc ?), délie, déchaîne les puissances du sexe (violant, non tant les tabous chrétiens — qu'en subsiste-t-il, sinon de folkloriques survivances ? — mais ceux, combien plus hypocrites, qu'ont forgés nos professionnels de la « réinvention de l'amour »), et il y révèle le dernier recours de l'être qui veut se relier — s'abandonner, pour le meilleur ou pour le pire, aux forces qui le surplombent, bref : communiquer. Car il n'y a de communication que d'ordre religieux (au sens le plus vaste du terme) et Bergman nous désigne la sexualité comme le dernier refuge du sacré.

Chemin inverse et identique de *Servant* : ce n'est pas l' « au-delà », mais l'en-deçà que privilégie le film. Celui-ci décrit la montée au pouvoir d'un underwold jusqu'alors masqué (que l'auteur — suprême astuce — fait coïncider avec une classe socialement inférieure), société secrète qui délègue à l'autre (mais parentes, toutes deux, comme Jekill et Hyde) les vampires qui devront la noyauter, la séduire, l'investir. Le processus, rigoureux, méthodique (d'où aussi la rigueur, la retenue du film, par rapport à *Eva*, par rapport au *Silence*, tous deux films de l'éclatement), constitue aussi la douloureuse initiation, au terme de laquelle le catéchumène pourra assister à la célébration du mystère final où s'opérera — fût-ce dans la déchéance — la participation.

Cette déchéance, qui traverse *Le Silence*, et qu'explore le *Servant* (dont elle est l'hypothèse de travail), rien n'en rend mieux compte que ce mot de T.E. Lawrence (que reprendra J.L. Borges): « Il semblait y avoir une certitude dans la dégradation. » Seule celle-ci (les autres voies n'étant plus ou pas encore ouvertes) permet à Bergman et à Losey de toucher du doigt la plus petite certitude commune entre feu le monde ancien et le chaos actuel, de définir le degré zéro de la vérité, seule assurance d'ultérieurs degrés.

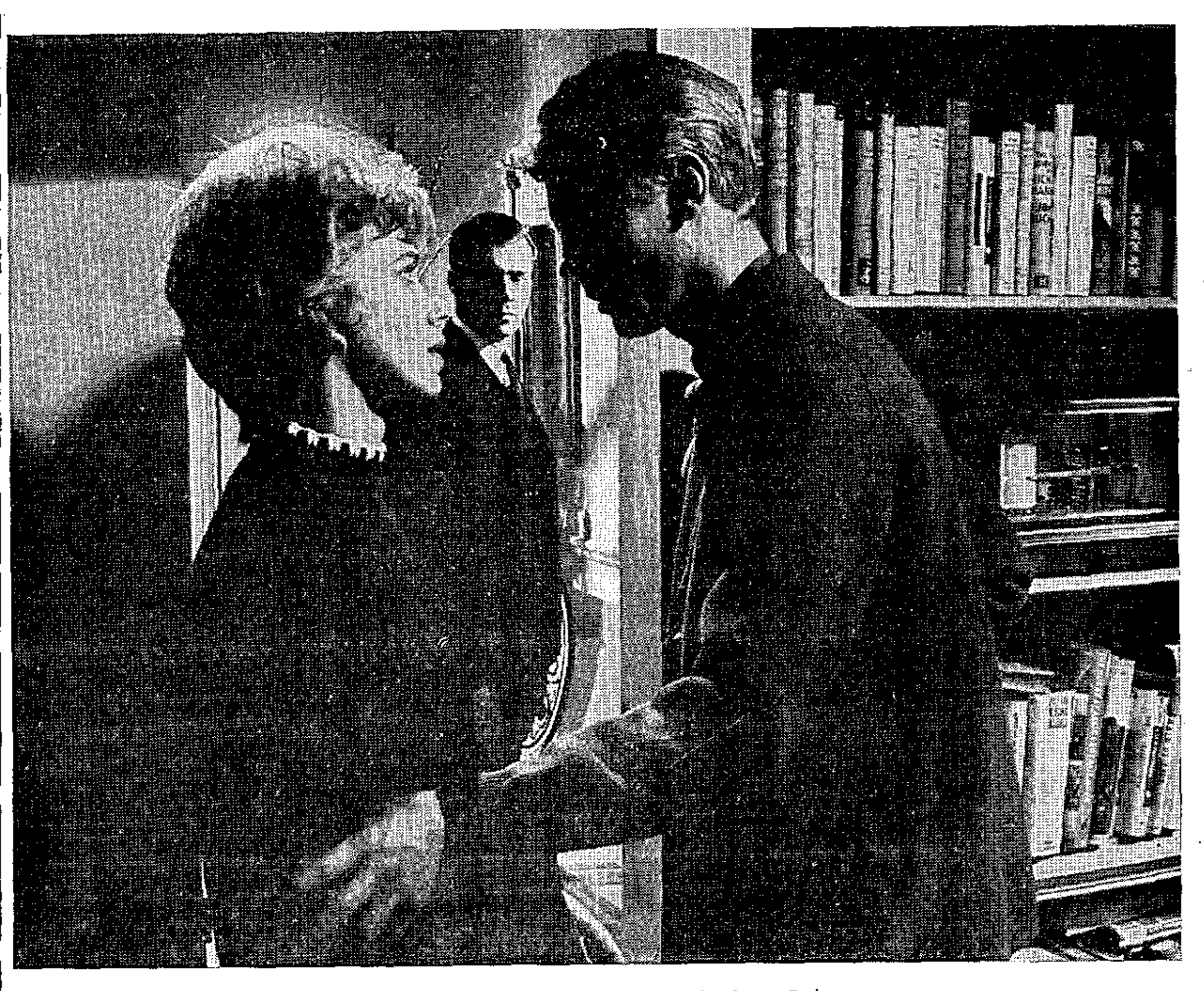
On est donc loin, en fait, du pessimisme actuellement de rigueur en terre intellectuelle, cette fièvre généralisée de « remise en cause » qui est l'expression morbide d'une société qui, écroulés ses formes et fondements, ne remet jamais en cause que des cadavres — mais, ô ruse, n'est-ce pas le meilleur moyen de prolonger la survie de ces zombies que d'en faire le sujet de tant de causeries ?... Quoi qu'il en soit, c'est une nouvelle forme du confort intellectuel que cette complaisance dans le malheur et la déréliction, et c'est cela que nos deux films remettent *en cause*.

Ils sont par conséquent doublement modernes : 1° : parce que, dépassant leur époque, ils en révèlent les aspirations latentes, quand dans ses tendances manifestes s'engluent les académismes ; 2° : parce que, débouchant sur une certitude, si mince soit-elle, ils ouvrent la voie future d'une assurance et d'une confiance classiques.

Ils vérifient donc aussi, pour leur part, ce qu'on sait depuis longtemps mais que, depuis non moins longtemps, l'orgueil des progressismes s'efforce d'oublier : à savoir que l'ancien et le nouveau se mordent la queue. Encore que les retours ne soient jamais régression : c'est d'un serpent spirale qu'il s'agit.

Faut-il dire pour autant ces films optimistes ? Ma foi, je les veux bien optimistes, si l'espoir est âpre, pessimistes, si le désespoir est tonique, fécond. Et toniques, vivifiantes, telles apparaissent bien les œuvres de tous les grands pessimistes (celles, aujourd'hui, d'un Godard, d'un Lang), âmes fortes pour qui le malheur n'est pas trappe mais tremplin à vous faire rebondir vers quelque secrète joie, âmes souples aussi, car il faut savoir chuter, rebondir (raidi dans son deuil, on se brise) : il faut savoir s'abandonner. De fait : nul de nos pessimistes qui ne sache s'abandonner, et en premier lieu à la tendresse. Elle est le propre de ceux qui sont assez forts pour consentir à la faiblesse. Elle est le propre d'un Céline.

De là vient que l'on sent constamment planer sur leurs œuvres la menace du bonheur. Suffirait-il d'y acquiescer pour qu'il vienne prendre place ? Mais cet acquiescement, auquel se refuse l'endeuillé, notre pessimiste, justement, l'a donné. S'il joue de malheur, ce n'est pas faute de tenter, jamais désabusé, le jeu du bonheur — mais sans s'abuser : il sait que celui-là est le partenaire obligé de celui-ci.



The Servant (Wendy Craig, Dirk Bogarde, James Fox).

Mais il sait aussi qu'ayant *voulu* le jeu (que nul n'élude, mais que la plupart *subissent*), il est responsable de son issue. Par là, ni résigné, ni victime, il sauvegarde la possibilité de façonner, ne serait-ce que par surcroît, ce qui peut être façonnable, de trouver ce qui peut être trouvable.

Le reste est aveuglement, lâcheté, complaisance insane ou sénile. C'est cela qui a nom optimisme ou pessimisme, au sens où on l'entend généralement, au sens où l'entendait Bernanos quand il disait de l'optimisme qu'il ne devrait pas être permis de le confondre avec l'espoir, dont il n'est que la caricature et que, comme l'alcool, il affaiblit les ressorts de l'âme au lieu de les affermir ; quand il disait du pessimisme qu'il est un vice de l'esprit et que, comme pour tous les vices de l'esprit, il convient d'en rechercher la cause dans une déficience du cœur.

Ne serait-ce que pour avoir poussé ce vice aux limites, il fallait que *Muriel* fût fait. Celui-ci (s'il faut justifier ces incursions) nous rapproche d'ailleurs d'*Eva* (entre autres points communs : ces courtes scènes où l'on parle sur le même ton du mariage, mais que séparent toute la distance qu'il y a entre la souplesse du jugement — et de l'humour — et la rigidité de l'obsession) et, par là (mais par-delà le même gouffre), de *Servant*.

Et c'est bien une sorte d'ascèse que poursuit lui aussi Resnais dans *Muriel*, qui tente d'exhausser les torpides petits phantasmes du nouveau mal du siècle jusqu'à un absolu de la négation, dans un pessimisme qui est, lui, caricature du véritable désespoir, et vers lequel, comme le drogué prosélyte, il cherche à vous entraîner.

Un jeu savant de rythmes iridescents, visant à la fascination hypnotique, doit vous amener d'abord à regarder, à contempler comme un bel objet, cet ostentatoire monument dédié au Malheur, pyramide (et c'est dire aussi catacombe) où, chacun dans leur cage de verre, sont enfermés, soigneusement momifiés par leur créateur, les personnages de sa comédie. Et cette comédie, *il voudrait nous la faire prendre pour la vie même*, alors que le Roussel de « Locus Solus », lui, vend la mèche aux visiteurs, venus pour admirer ses cadavres ambulants. Mais ici, le visiteur doit franchir le pas, et entrer. Dès lors, une implacable mécanique, réglée sur le sablier de la mémoire, doit fermer irrévocablement derrière lui toutes les issues du sépulcre. Et celui-ci appartient *autant à la terre langienne des maharadjahs qu'à celle, hawksienne*, des pharaons, puisque notre prince a commencé par y enterrer vif l'objet de toute sa haine et de toute sa complaisance : lui-même, en l'occurrence, immobile au centre de la figure qui le relie à chacun de ses fantômes — ses doubles.

Peut-être la contemplation sans fin qu'il poursuit, au sein de ce néfaste mandala, l'amènerait-elle à une sorte effrayante de satisfaction (celle qu'on peut ressentir quand, à force de savourer le malheur d'être homme, on a réalisé en soi la négation de l'espèce), n'était que la suprême perversion ne se laisse point réaliser. Car il n'est point de péché contre l'esprit (si c'est le nom qu'elle porte) et pour cette raison bien simple que, dès qu'on essaie d'y attenter, l'esprit fuit et va souffler ailleurs. Et aussitôt d'éclater la vanité de l'entreprise, de tant de subtilité, de dialectique, de ruse (ces ruses infinies que mettent les déments à vous persuader de la réalité de leur phantasme, diaboliquement convaincantes — car le vrai fou n'est pas le monsieur qui fait des pitreries dans la rue ou réalise *Eva*, mais un qui s'est retranché, avec sa machine à décerveler, derrière une fascinante façade — jusqu'au moment où, saisi le truc, tout s'effondre lamentablement) : pauvres jeux de miroirs, leurs perspectives s'écrasent, tout vire au grotesque ou à l'odieux, et l'on en rirait, n'était la tristesse du spectacle, n'était aussi l'ennui, l'infini, écrasant ennui (ô vices de l'esprit, c'est vous qui secrétez la monotonie) que dégagent les complaisances, les ressassements, les délires trop savamment organisés. Toute l'intelligence du monde y achopperait : l'esprit manque et rien n'est grâce.

Mais si cette œuvre même doit servir, qu'elle demeure *comme une sorte d'étalon qui nous* permette de prendre la juste mesure de ces choses. Ainsi pouvons-nous, par exemple, réévaluer ce que Rossellini appelait, précisément, le « péché d'Antonioni ». Car s'il est vrai qu'Antonioni évolue à l'intérieur de hantises analogues, du moins pouvons-nous mieux voir chez lui, désormais, ce trouble, ce désarroi, qui le révèlent encore lucide, assez souple encore pour pouvoir s'abandonner, c'est-à-dire aussi évoluer. Quant à Resnais, s'il n'est plus de ceux qui peuvent évoluer, du moins, à partir du moment où il décide de se poursuivre, s'expose-t-il aux risques d'une toujours possible mutation.

Antonioni était le quatrième de ces cinéastes auxquels se devait de me conduire la digression à laquelle je me suis abandonné. Celle-ci m'amène au départ (devenu son but) que nous pouvons faire désormais entre ces quatre hommes, dont on peut penser qu'ils sont *également obsédés*, jusqu'au moment où l'on découvre que deux d'entre eux — Losey, Bergman — ont su porter sur les choses un regard plus pur.

Des ruines qui, tous également, les entourent, ils ont su, eux, pressentir le dessein, découvrant ainsi (comme tel découvre, dans Borges, le nom que dit la peau des tigres) quelques-unes des lettres dont la composition nommera l'âge à venir. D'or, bien sûr, puisque le nôtre ayant vécu, dégradé aux creusets des sciences, nous voici (non les premiers, non les derniers, sans doute) promis et condamnés à en chercher un autre, et que nous sentons déjà planer au-dessus de nous la menace de cette aventure, avec son innocence.

Michel DELAHAYE.

THE SERVANT, film anglais de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Harold Pinter, d'après une histoire de Robin Maugham. *Images :* Douglas Slocombe. *Décors :* Richard Macdonald, Ted Clements. *Musique :* John Dankworth. *Interprétation :* Dirk Bogarde, Sarah Miles, James Fox, Wendy Craig, Catherine Lacey, Richard Vernon, Ann Firbank, Doris Knox, Patrick Magee, Jill Melford, Alun Owen, Harold Pinter, Derek Tansley, Brian Phelan, Hazel Terry, Philipps Hare, Dorothy Bromiley. *Production :* Joseph Losey, Norman Priggen, 1963. *Distribution :* C.F.D.C.

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

SYLVIE

Nous ne voudrions pas qu'en parlant d'un scopitone (pour appeler, il le faut bien, cet engin par son nom) l'on nous croie céder au snobisme de la nouveauté. En fait, il ne sera ici question que d'un seul, bien précis, le premier à mon sens à faire accéder ce divertissement populaire au rang d'art, de notre art. Pourquoi, pourra se demander le lecteur « scopitonien », s'il en est, tant de sévérité pour la masse et tant de louanges pour ce privilégié ? Là n'est pas la question. Pour moi, ce qui n'était qu'un bruit destiné à meubler les vides des conversations, un scintillement sur lequel se posait distraitement le regard, tout au plus un amusant « gadget » m'apparut avec *Si je chante* complètement *captivant*. On aura compris ce mot dans son sens le plus fort, le regard ne pouvant plus se détacher de Sylvie, ni l'oreille de la mélodie qu'elle murmurait. Evidemment, il fallait s'interroger sur la cause de ce ravissement, toujours vérifié par des visions successives. Il n'était en tout cas sûrement pas dû à Claude Lelouch. En effet, *Si je chante* est construit sur le même modèle standard que ses autres réalisations. On en connaît le principe : le « zoom », dont on sait par une interview récente qu'il est le dieu de Lelouch. Que ce procédé tout mécanique conserve toute la laideur et la vulgarité de la plupart des interprètes et qu'ici il aboutisse à des moments de charme certain, ne prouve qu'une chose : sa neutralité; où l'on voit que les vertus proprement cinématographiques de *Si je chante* sont dues, non à la mise en scène mais, on s'en doutait, à Sylvie Vartan. Ce qui permet, en premier lieu, de rappeler une vérité bien établie, mais un peu oubliée : l'importance de l'acteur dans la création cinématographique, et, surtout, de parler de choses fondamentales, c'est-à-dire, non de Lelouch, mais de Sylvie.

Sylvie Vartan : « La plus belle pour aller danser... » (*Cherchez l'idole*, de Michel Boisrond).



Il faut dire que la réussite de ce petit film vient aussi en grande partie du choix de la chanson, dont la nature profonde correspond parfaitement au but premier du scopitone : capter l'attention, dans un endroit où elle serait plutôt portée à se disperser. Toutes les chansons de Sylvie Vartan font appel directement à l'auditeur (« La plus belle pour aller danser », etc...), quelquefois aussi de façon détournée (« Un air de fête », « La, la, la », etc.), alors que celle-ci est entièrement construite sur sa présence, sur sa participation la plus effective. Lequel donc ne peut que tendre l'oreille pour ne rien perdre de sa voix admirablement voilée. On voit alors à quel point le « zoom » coïncide avec Sylvie Vartan, mouvement technique qui s'harmonise avec le mouvement de notre esprit. Il suffit de repenser à la bêtise de tous les plans dans lesquels Sylvie n'apparaît pas (les filles dans la piscine, le plongeon) pour admettre le bien-fondé de cette démonstration. *Si je chante* m'apparaît comme complémentaire de la chanson de *Cherchez l'idole* : « La plus belle pour aller danser » *(dont personne n'aurait l'idée* d'attribuer le mérite à Michel Boisrond) puisque conçue aussi sur le dynamisme; la meilleure preuve : les quelques pas qu'esquisse Sylvie le long de la piscine, qui ne sont pas loin des plus beaux moments de Stanley Donen (cela par le seul mérite de la danse). Nos lecteurs savent depuis la critique de Doniol-Valcroze sur *L'Immortelle* la place que tient Sylvie aux CAHIERS, ils ne sauraient donc s'étonner de ce que cette influence souterraine apparaisse enfin dans nos colonnes. — P.-R. B.

PRECISION

Extraites du dernier « Bulletin d'Information » du Centre National de la Cinématographie (française), ces informations :

« Pour ce qui est du courrier du C.N.C., le volume suivant a été enregistré au cours de l'année 1963 : au départ, 37 926 plis divers; à l'arrivée, 49 933... » (ce qui indique, sans doute, un équilibre favorable de la balance commerciale), ou encore : « *Machine à adresser* : frappe de 65 000 bandes d'envoi du Bulletin d'Information; frappe de 55 000 enveloppes de formats divers; frappe de 21 675 bandes d'envoi du Bulletin hebdomadaire d'annonces légales; frappe de 7 000 fiches pour tenue du fichier adressograph, etc. ».

Par ailleurs, quelques films ont bénéficié, du 1er janvier au 15 avril 1964, des dispositions du décret relatif aux « avances sur recettes et garanties de recettes » : *films en projet* : *Amitiés particulières (Les), De jour et de nuit, Pas perdus (Les), Pieds Nickelés (Les)*. Films réalisés : *Animaux (Les), Avec des si..., Ces sacrés liens du mariage*. (Ces titres se passent de commentaires). Pas un mot, évidemment, des nombreux projets (tels *Les Jouets*, de Nico Papatakis, ou *La Longue Marche*, d'Alexandre Astruc) refusés.

HOW SHE LEARNED TO LOVE THE BOMB

Déjà connue pour son intervention au Festival de Venise 1955, à propos du film de Richard Brooks, *Blackboard Jungle*, Mrs. Clare Boothe Luce, ex-ambassadeur des Etats-Unis à Rome, se rappelle à notre souvenir par cette pertinente exégèse politico-cinématographique, parue dans le « New York Herald Tribune » du 27 avril dernier, sous le titre « Strange Propaganda ».

« New York. — *Le Président Charles de Gaulle déclarait récemment aux Français qu'il leur fallait bâtir leur propre force nucléaire, faute de quoi ils devraient s'en remettre à une « incertaine » protection des Etats-Unis... Il ajoutait que sinon, la France était « menacée d'invasion et de destruction, sans être sûre que ses alliés américains, eux-mêmes menacés, puissent la défendre efficacement. » Les officiels américains ont rejeté avec véhémence cette mise en accusation.*

« *L'opinion des Français est-elle vraiment que les Américains sont incapables de les aider ? Même s'il n'est pas objectivement mesurable, le rôle joué par nos films sur l'opinion que l'étranger peut se faire de notre pays, est certainement très grand.*

« *Deux films*, Dr. Strangelove (*réalisé le printemps dernier*), *et un autre, non encore terminé d'après le best-seller de Wheeler-Burdick, « Fail Safe », ne pourront que confirmer le point de vue du Président de Gaulle sur l'incapacité des Etats-Unis à être un allié efficace...* (Suit alors un résumé du scénario du film de Kubrick et de celui de Lumet).

« *...Dans les deux films, tous les savants, experts militaires ou hommes d'Etat qui tentent de s'opposer au projet du Président des Etats-Unis sont présentés comme des fous, des hommes d'argent ou de monstrueux fascistes.*

« *Quelles que soient les intentions des producteurs et des auteurs, nous ne pensons pas qu'ils aient voulu faire de la propagande pour la force nucléaire française, mais nous estimons en tout cas que les spectateurs européens ne manqueront pas d'être fâcheusement frappés, et deviendront sceptiques sur la bonne foi des Américains. « Après tout, se diront-ils, si le Président des Etats-Unis n'hésite pas à faire abattre ses propres bombardiers et à causer la mort de millions d'Américains, pourquoi donc les Etats-Unis feraient-ils quelque chose pour Paris, Rome ou Berlin-Ouest ?* »

« *L'idéal démocratique américain, fondé sur la liberté de pensée et de parole, rend évidemment aberrante toute idée de censure. Mais un peu de discrétion et de maîtrise de soi, surtout en ce qui concerne d'aussi graves problèmes, nous semblent également souhaitables. C'est cet idéal que les auteurs et producteurs de ces deux films ont trahi pour de l'argent — pas celui de Moscou, mais celui de leurs propres compatriotes. Tous les cyniques hommes d'affaires et d'argent américains ne se trouvent pas, semble-t-il, au Gouvernement et au Pentagone.* »



Stanley Kubrick : *Dr. Strangelove* (George C. Scott).

SIRK A MUNICH

Après *Imitation of Life*, on n'eut plus guère de nouvelles de Douglas Sirk. Qu'était-il devenu ? Une longue maladie l'obligea à abandonner ses deux projets cinématographiques, *Lady X* et *Streets of Montmartre* (sur la vie d'Utrillo et Suzanne Valadon, qui devait être incarnée par Lana Turner). Il quitta donc Hollywood et le Nouveau Monde, pour rejoindre le Vieux (la Suisse où il se reposa) et ne put s'empêcher de revenir à ses premières amours : le théâtre. Pour le Residenztheater (théâtre national) de Munich, il assura d'abord la mise en scène de « Cyrano de Bergerac », qui semble avoir été unanimement louée par la critique (on parlait d'un « véritable opéra de mots »). Ensuite, il s'attaqua à celle du « Roi se meurt » de Ionesco, dans une version à peine différente du texte original.

C'est donc dans un Munich vert et rose sous le soleil, entre deux choucroutes et deux bières géantes, que nous avons pu assister aux répétitions de la pièce. Bien que convalescent, Sirk nous a paru très absorbé par son travail, mobile, l'œil aux aguets, se cachant dans l'ombre de la salle vide pour mieux surgir, se glisser sur la scène, mimer des attitudes en exigeant des acteurs le jeu le plus physique qui soit, disparaître de nouveau pour nous indiquer le passage sur un texte français avant de se ruer encore sur la scène. Un décor fantastique (on se souvient de la demeure de *Written on the Wind*) aux teintes mauves irréelles ; des acteurs (de grande réputation en Allemagne) dont nous connaissons surtout en France Curt Meisel (il fit de nombreuses apparitions à l'écran, particulièrement dans *A Time to Love and a Time to Die*), en Allemagne acteur et metteur en scène de théâtre, qui prête au roi son inquiétante silhouette et sa grande conviction.

Que « Le Roi se meurt » réponde à des préoccupations spécifiquement sirkiennes ne fait pour nous aucun doute : la mise en scène insiste (et la pièce s'y prête merveilleusement) sur le délabrement du palais, la dégradation d'un décor, son resserrement et son hostilité lorsqu'à la fin, quand le roi est véritablement mort, il se referme sur lui. On comprend alors l'importance que revêt ce travail de Sirk, véritable prolongement de son

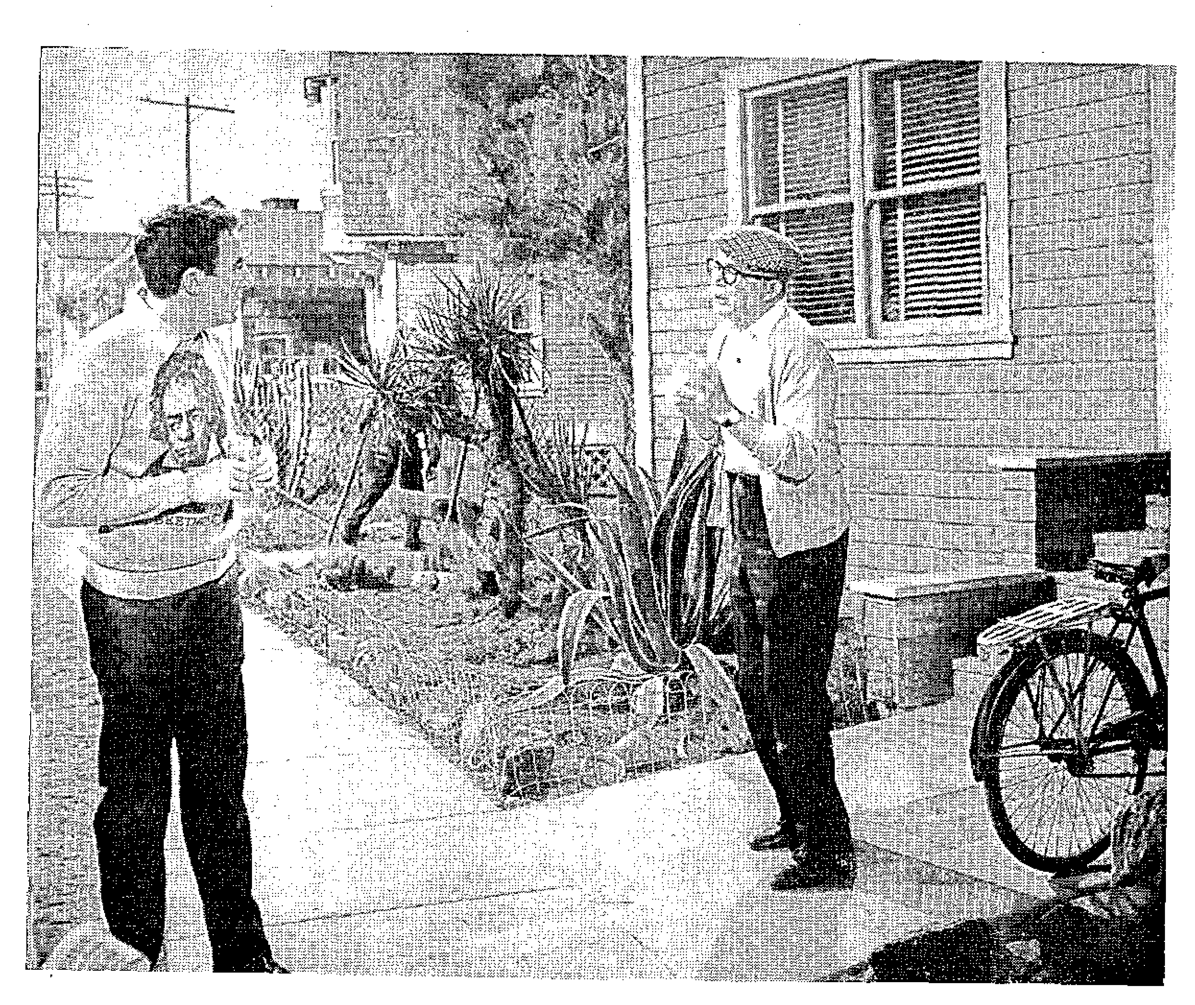
œuvre au cinéma, avec, ici, toute la dimension tragique qu'il n'a pu mettre dans nombre de ses films (il nous l'a confié) pour des raisons commerciales. Mais, bien qu'il ne tienne pas à abandonner la mise en scène de théâtre, Sirk confesse que Hollywood l'attire toujours : il est probable qu'il fera *Lady X*, et surtout *Streets of Montmartre*, qui semble lui tenir à cœur, le premier de ces films pour Universal, et le second pour une compagnie moins importante. Surtout, il espère tourner en Europe. — S. D. et J.-L. N.

HOLLYWOOD

WILDER

Peter Sellers et Billy Wilder en action sur le plateau de *Kiss Me, Stupid*, deux jours avant la crise cardiaque du comédien anglais. A son grand regret, Wilder dut renoncer à celui-ci : Ray Walston le remplace.

Point de départ du film : Dean Martin, roulant vers Hollywood, doit s'arrêter dans le parfait « ghost town », Climax, Nevada (décors, Alexandre Trauner). Il y rencontre un professeur de piano, compositeur de chansons populaires invendues (Sellers, ou plutôt Wal-





Plus ou moins de George Bernard dans ce dernier grand show hollywoodien, mais le plus cukorien des sujets : Audrey, l'insouciante statue qui échappe aux mains de son sculpteur : *My Fair Lady* (Audrey Hepburn, Rex Harrison).

ston). Le garagiste du coin (Cliff Osmond), son parolier, reconnaît Martin, sabote sa voiture pour l'obliger à loger chez le professeur. Mais celui-ci réalise bientôt qu'il va être obligé de mettre sa femme (Felicia Farr) en présence d'un séducteur notoire. Il machine une substitution, remplaçant sa femme par une serveuse de bar, Polly the Pistol (Kim Novak)... (*à suivre*). — A. M.

CHIFFRES ET TITRES

L'élan du cinéma américain s'est confirmé ce printemps, et la crise de la dernière décennie semble définitivement surmontée avec 104 films terminés depuis le 1er janvier.

Le 20 mai dernier, la production hollywoodienne s'était accrue de 25 % par rapport à la même date de l'année précédente. Trente-sept films étaient en cours de tournage à cette date, contre 28 en 1963, et la production totale de films « made in Hollywood » depuis le 1er janvier était de 62 contre 44 à la même date en 1963. Mais le chiffre total de films produits par les dix « majors », à Hollywood ou ailleurs, est encore plus impressionnant — 104 films achevés depuis le 1er janvier contre 165 pour toute l'année 1963.

Parmi les films en cours de tournage, citons *Kiss Me, Stupid* de Billy Wilder, *Quick, Before It Melts* de Delbert Mann, *How to Murder Your Wife* de Richard Quine, *Sound of Music* de Robert Wise, *Lord Jim* de Richard Brooks, *Goodbye Charlie* de Vincente Minnelli et *The Collector* de William Wyler.

D'autre part, Otto Preminger vient de commencer le tournage d'*In Harm's Way*, histoire d'un épisode de la guerre du Pacifique, avec John Wayne, Kirk Douglas, Patricia Neal et Tom Tryon. Preminger parcourra le Pacifique, de San Francisco aux Philippines, avec quartiers généraux à Honolulu. Robert Aldrich commence ce mois-ci *Hush...Hush, Sweet Charlotte*, avec Bette Davis et Joan Crawford, film qu'il appelle un « mystery shocker », mais qui ne sera, paraît-il, en rien une suite à *Baby Jane*. Blake Edwards commence *The Great Race*, avec Jack Lemmon et Tony Curtis parcourant le monde en voiture, au début du siècle. Stanley Kramer s'apprête à tourner le scénario qu'Abby Mann a tiré du roman de Katherine Porter, *Ship of Fools*, avec Vivian Leigh, Simone Signoret, José Ferrer et Oskar Werner. Puis il entreprendra *Andersonville*, d'après le roman de MacKinlay Kantor. En juillet, nouveaux films de Tashlin (avec Lewis, *The Disorderly Orderly*) et Peckinpah (avec Delon, *Man On Horseback*).

John Ford, qui a terminé il y a deux mois *Cheyenne Autumn*, prépare *Young Cassedy*, portrait de la jeunesse de l'écrivain Sean O'Casey. Joseph Mankiewicz est en train d'écrire une satire moderne inspirée de Volpone, intitulée *Bless Their Golden Hearts*. Alfred Hitchcock tournera à la rentrée *The Island That Likes to Be Visited*, adapté de la pièce de James Barrie, « Mary Rose ». Stanley Donen prépare *The Cipher*, d'après Alex Gordon.

Enfin, quatre metteurs en scène préparent, ou tournent déjà, des films de science-fiction : John Sturges achève *The Satan Bug*, histoire de guerre bactériologique; Martin Ritt, *The Spy Who Came in From the Cold*; Sidney Lumet a commencé *Fail Safe*, tandis que Stanley Kubrick prépare un film encore sans titre sur la « vie extra-terrestre ». — A. M.

CHANCE AUX JEUNES

Depuis environ six mois, les producteurs américains, quoique toujours prêts à discuter avec les metteurs en scène (connus) qui leur présentent un sujet, refusent tout dialogue avec ceux qui ne proposent pas de scénarios définitifs. Quelques mésaventures récentes les ont rendus méfiants. Ils veulent maintenant voir un découpage précis avant de se prononcer.

Les grands scénaristes en vogue — Philip Yordan, Dan Taradash, Ernest Lehman, George Axelrod, Abby Mann, Dalton Trumbo, par exemple — sont trop chers pour le metteur en scène qui a déjà acheté les droits d'adaptation d'un roman ou d'une pièce. Il est bien connu que ces « aristocrates » du scénario demandent froidement 100 000 dollars, sinon plus, avant de condescendre à lire une seule ligne de la pièce ou du roman en question. Cette auto-divinisation pécuniaire des grands noms a permis à plusieurs jeunes acharnés de la machine à écrire (tel notre correspondant Axel Madsen, qui vient de terminer l'adaptation de « Potting Shed » — « Le Living-room » — de Graham Greene) de s'attaquer à ce travail pour un salaire hebdomadaire modeste, ou un pourcentage sur les futures recettes. Richard Quine, Don Weis, Stanley Donen et Paul Wendkos ont ainsi leurs tiroirs pleins de romans, et cherchent des scénaristes « raisonnables ». — A. M.

LE PREMIER PAS

Qu'un acteur soutienne son metteur en scène au point de renoncer à son cachet est chose si rare que le cas de Charlton Heston rendant 300 000 dollars à la Columbia pour faire respecter une décision de Sam Peckinpah, mérite d'être signalé. Tout Hollywood était en émoi quand, voici un mois, Heston fit ce geste unique dans les annales du cinéma (américain en tout cas). « On prétend toujours que les acteurs se désintéressent du film », a déclaré Heston, « et, en tant qu'acteur, je suis très sensible à cette critique. Mais ne croyez pas que cela ne m'a rien coûté de rendre l'argent. »

Heston avait décidé de prendre la défense de Peckinpah pendant le tournage au Mexique de *Major Dundee*, alors que celui-ci voulait tourner deux séquences non prévues et qu'il jugeait nécessaires. La Columbia et le producteur Jerry Bressler s'opposaient à ce projet. Peckinpah et Heston ont alors décidé de les tourner sans se soucier d'eux; d'où deux semaines supplémentaires de tournage. — A. M.

CORRESPONDANCE

DREW ASSOCIATES

D'une lettre de James Lipscomb, au sujet de divers articles publiés sur les activités de « Drew Associates Incorporated », ces précisions et corrections :

« Les publications françaises ont coutume, depuis quelque temps déjà, d'attribuer à Richard Leacock tous les films produits par Drew Associates; et s'il est vrai que Leacock est un créateur de talent, il est le premier à déclarer qu'il n'a ni produit ni dirigé tous les films qui lui sont attribués.



Image d'un cinéma futur ? Espérons le... — En fait, le premier plan du roman d'Edgar Rice Burroughs « Le Conquérant de la planète Mars », tel qu'il fut mis en scène dans « Robinson », il y a vingt-sept ans, par Fiora — et tel que nous le rend le dernier numéro du « Giff-Wiff », bulletin du Club des bandes dessinées (Boîte postale Paris 71-06), c'est-à-dire aussi des maîtres clandestins du cinéma moderne.

« Jane Fonda, selon votre interview (n° 150-151), dit qu'elle a fait ce film avec Leacock; en réalité, ce que Jane Fonda a dû dire, c'est que Leacock n'avait à peu près rien eu à voir avec ce film. C'est Hope Ryden qui en a été le réalisateur; la photographie en a été faite par Donn Alan Pennebaker; Robert Drew en était le producteur. Leacock, qui n'a pris aucun plan de Jane Fonda elle-même, n'a tourné que quelques scènes dans le hall du théâtre où Jane jouait.

« De même, au sujet des films *Kenya, Eddie, The Chair, The Showman,* il est vrai que Leacock a contribué à la conception de ces films, comme Robert Drew, Gregory Shuker et d'autres. Il a joué un rôle important dans la production de *Kenya* et de *Primary,* mais ces deux films ont été produits par Robert Drew. Il a photographié et fait la majeure partie du montage de la première moitié d'*Eddie,* mais c'est Robert Drew qui en est le producteur. Leacock était l'un des deux opérateurs et l'un des trois monteurs du film *The Chair,* dont Gregory Shuker était le réalisateur (et Robert Drew le producteur). Quant à *Showman,* ni Leacock ni Drew n'en sont responsables, mais les frères Maysles.

« Permettez-moi d'ajouter que Drew Associates est encore bien en vie... »

Il nous faut en revanche signaler que, depuis quelque six mois, Richard Leacock a rompu son association avec Robert Drew...

LETTRE D'ESPAGNE

« Cher ami,

« Pas possible d'aller à Paris. Tous mes projets par terre à cause de la situation lamentable où se trouve le cinéma espagnol comme conséquence du renforcement de la censure alertée par les tout derniers films de jeunes. Ce seul exemple suffira : la séquence Buñuel du film de Saura (*Llanto por un bandido*) sera, paraît-il, massacrée par la censure et les débris qui en subsisteront seront employés comme fond du générique, étant donné que cette séquence était chronologiquement la première du film...

« P.S. — Dans le cas de mentionner le massacre de la séquence Buñuel, ne dis pas de qui tu tiens l'information ».

Ce petit journal a été rédigé par Pierre-Richard Bré, Serge Daney, Axel Madsen et Jean-Louis Noames.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ *à voir à la rigueur*
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Michel Aubriant	Robert Benayoun	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Jean-Louis Comolli	Michel Delahaye	Jean Douchet	Jacques Rivette	Georges Sadoul
La Jetée (C. Marker)		★★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★	★★	★★★	★★★
Dr. Strangelove (*S. Kubrick*)	★★★	★★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★
Who's Minding the Store ? (F. Tashlin)		★★★	★★		★★★	★★	★★	★★★	★★	
Les Fiancés (E. Olmi)	★	★★★	★★	★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★
Les Mois les plus longs (A. Stolper)							★★		★★	
Cyrano et d'Artagnan (A. Gance)		★★	★★★	●	★	★★	★★★	★★	★★	★★
Hold-up en 120" (Guggenheim-Stix)							★★	●	★★	
La Chambre indiscrète (B. Forbes)		★					★★		★	
Le Mangeur de citrouille (J. Clayton)	●	★★	●	●		★★	★★★	●	★★★	●
Des pissenlits par la racine (G. Lautner)	★	●	●			★	★★★	●	★★	
Les Amoureux du « France » (P. Grimblat)			★	●	●	★★		●	★★	
La Difficulté d'être infidèle (B. T. Michel)	●	★	★★		★	●		★	●	★
Becket (*P. Glenville*)	★★	★	●				★	●	●	
La Chute de l'Empire romain (A. Mann)	★	●	●	★★	★			●	★	●
Aimez-vous les femmes ? (J. Léon)	★	★	★★	●	●		●	●	●	★
Hier, aujourd'hui et demain (V. de Sica)	●	●	●					★	★	★
100 000 $ au soleil (H. Verneuil)	★★	●	●	●	●	●		●		●
Les Drakkars (J. Cardiff)	●	★	●				●		●	
Une femme est passée (J. A. Bardem)		●	●		●	●		●	★	●
Monsieur (J.-P. Le Chanois)	●	●	●	●	●			●	★	
The Prize (M. Robson)		●							●	
Le Bluffeur (S. Gobbi)							●	●		
Du grabuge chez les veuves (J. Poitrenaud)	●					●			●	
Parias de la gloire (H. Decoin)	●	●		●						

LES FILMS



Robert Aldrich : *Four For Texas* (Dean Martin, Nick Dennis, Victor Buono).

My darling paradigme

FOUR FOR TEXAS (QUATRE DU TEXAS), film américain en Technicolor de ROBERT ALDRICH. *Scénario :* Teddi Sherman et Robert Aldrich. *Images :* Ernest Laszlo. *Opérateurs adjoints :* Carl Guthrie, Joseph Biroc, Burnett Guffey. *Décors :* William Glasgow, Raphael Bretton. *Costumes :* Norma Koch. *Musique :* Nelson Riddle. *Montage :* Michael Luciano. *Interprétation :* Frank Sinatra, Dean Martin, Anita Ekberg, Ursula Andress, Charles Bronson, Victor Buono, Edric Connor, Nick Dennis, Richard Jaeckel, Mike Mazurki, Wesley Addy, Marjorie Bennett, Jack Elam, Fritz Field, The Three Stooges. *Production :* Sam Company-Robert Aldrich, 1963. *Distribution :* Warner Bros.

Le moins qu'on doive reconnaître à *Four For Texas* est d'avoir déconcerté, et d'abord ceux-là mêmes qui le rejettent avec une violence un peu suspecte : mêlée, voire accrue de quelque sentiment de frustration, d'un secret désappointement, comme s'ils se reprochaient d'avoir pu espérer encore de l'Aldrich de *Vera Cruz* ou de *Kiss Me Deadly*, de s'être laissés prendre à un début prometteur que la suite du film n'eût en rien confirmé.

D'autres, plus lucides ou plus méfiants, pour qui diviser les films en secondes géniales et moments assommants relève d'une douce aliénation, ont évité le piège, décelant chez Aldrich de très précises intentions, le projet bien arrêté, passé justement ce premier quart d'heure trompeur, de saborder son film en toute lucidité. Selon les goûts, on a alors trouvé le résultat sans intérêt, vulgaire, lourd, bête en un mot, ou bien on a parlé d'auto-pastiche amusant, de parodie de western, de film intéressant-puisque-volontairement-raté.

Entendons-nous bien : il me paraît fort discutable que les problèmes de ratages sublimes ou de géniales impuissances créatrices, très à la mode, intéressent beaucoup Aldrich, et s'il réalise un film, c'est, n'en doutons pas, pour le réussir. La parodie est finalement un genre confortable : qu'elle soit même grossière et vulgaire, le spectateur pourra toujours se raccrocher aux débris du genre raillé, retrouver à sa guise le naturel des situations derrière leur caricature, ramener le gauchissement et l'hypertrophie du trait à de plus justes mesures. On est toujours plus indulgent pour l'excès que pour le défaut, et même exécrable, une parodie ne nous paraîtra jamais le néant absolu. Choisir cette voie eût été, pour Aldrich, de tout repos. Son film, au contraire, n'est en rien un western burlesque par excès : plutôt l'impossibilité d'un western à naître, à se faire ; loin du film raté que l'on a cru, le ratage, très concerté, très réussi de ce film, s'accomplissant en quelque sorte à l'image de la soirée inaugurale sur le bateau, tout à fait symbolique, où le défilé des invités oblige les musiciens à cesser de jouer dès que l'ambiance commence à « chauffer ». Que des chevaux s'emballent donc et, au mépris de tout suspense propre au genre, Sinatra, cocher improvisé, annonce : « Je vais les maîtriser très vite », ce à quoi Dean Martin, voyageur sans inquiétude, répond : « Oui, faites-le, s'il vous plaît. » Le banquier sanguinaire annonce le « combat le plus sanglant de l'histoire », il n'est question que de « formidables feux de joie » à venir, mais rien dans la suite des événements ne confirme ces prévisions. Les dialogues, fort abondants, sont, contrairement à ceux de certains films dits d'action où les personnages parlent tout le temps pour expliquer leurs raisons d'agir (ce qui est insipide et entraîne une baisse considérable d'intérêt), ou d'avoir agi (comme dans la fin d'*Attack*), ici parfaitement justifiés, puisqu'on parle tout le temps, mais pour exposer les raisons qu'on a de ne pas agir, ce qui est tout naturel. Un film qui avait au départ tout pour être un western, mais n'en est finalement pas un, ne peut être appelé qu'un western empêché, ou évité. Cela est déjà remarquable, mais, du moins pour un cinéaste américain, réussir un film par défaut ne suffit pas.

Four For Texas sera donc autre chose qu'une absence de western : une réflexion à la fois sur le western, le film d'aventures, les histoires d'argent et celles de pirates, avec une intrigue stevensonienne de dollars volés, de bateau transformé en tripot, de cargaison assurée et faussement coulée, de jeune avocat honorable devenu aventurier, avec des comparses dignes de Verne (en particulier le sautillant Angel), le tout raconté sur le ton des bandes dessinées pour enfants, type Lucky Luke, d'où le tueur Matson semble tout droit sorti : son apparition en médaillon, au début, est d'ailleurs accompagnée de la voix de Martin, qui semble raconter le film à des enfants, vraisemblablement ceux entrevus un moment et auxquels, comme il se doit, on demande à la fin : « Alors, et ces quatre du Texas ? » Apparemment donc, Aldrich joue le jeu du conte et des bandes dessinées, dont on sait depuis longtemps combien elles sont profitables aux adultes, mais pour lesquels spectateurs et critiques se sont montrés ici singulièrement méprisants. On a trouvé le film vulgaire, quand il ne s'agit que de démesure, d'énormité propres aux rêves d'enfants : taille des sandwiches ou physique d'Anita Ekberg, bordel douceâtre et confortable, utilisation même d'Ursula Andress, en particulier lors de la scène de séduction, plus conforme à une vision enfantine de la luxure qu'aux canons habituels de l'érotisme (l'air boudeur et les refus têtus de Martin sont d'ailleurs fort révélateurs). Il n'est pas jusqu'aux éructations du répugnant Borden qui ne se justifient, dans le contexte d'une impérieuse nécessité digestive propre aux nourrissons.

Sous cette apparente bonhomie, sous le manichéisme de tout repos par lequel les personnages se voient d'emblée divisés en « bons » et en « mauvais », pointent d'ailleurs l'ambiguïté et l'amoralisme. La respectable vieille dame fait appel au sens de l'honneur des enfants, mais elle réalise sans sourciller que son protégé a volé cent mille dollars ; le conformisme du double mariage final est pulvérisé par le commentaire insidieux de Martin : « Si ça va mal, moi et Zack, on pourra toujours s'en aller. »

Rigoureusement classés et opposés, les personnages n'en seront que plus facilement repérables par Aldrich quand il faudra les unir contre de nouveaux adversaires (immédiatement qualifiés à leur tour de « mauvais »), selon la loi bien connue qui veut que les alliages les plus faciles soient toujours ceux d'éléments en apparence tout à fait incompatibles et contradictoires (1). Aldrich se joue donc du jeu plutôt qu'il ne le joue, brouillant les données, multipliant les fausses pistes. Le générique marque justement le passage du faux sérieux de l'ac-



Four For Texas (Frank Sinatra, Anita Ekberg).

tion passée au vrai sérieux du jeu et de la réflexion à venir. Les cartons défilent sur des plans de la diligence renversée, dont une roue continue obstinément à tourner, évoquant bien sûr une roulette de table de jeu, plans révélateurs de la décision d'Aldrich : donner désormais au film sa vraie dimension, ludique. La roulette devient ensuite roue de bateau où viendra se terminer le conflit. *Four For Texas* est donc un film essentiellement métaphorique, et il y aurait une passionnante exégèse à faire de cette métaphore de la roue, analogue à celle de Barthes dans « La Métaphore de l'œil », à propos de Bataille. (Profitons-en pour signaler une intolérable coupure, celle de la séquence Stooges, maillon essentiel, par son organisation géométrique, à la chaîne de transformation des signifiants, et image révélatrice de la structure circulaire et trompeuse du film.)

Rien de plus ambigu donc que les apparences de *Four For Texas*, où il n'est question que de règles du jeu, mais fausses. Briser ces règles, c'est trouver la vérité. La première scène entre Martin et Sinatra doit être prise comme une partie de poker où l'argent passe de l'un à l'autre selon que les cartes favorables changent de mains (ici, les armes). De même, la rencontre finale entre « rouges » et « jaunes », avec spectateurs qui prennent place aux balcons et commentaires inclus dans la bande sonore, s'apparente plus à un match de baseball qu'à une bagarre traditionnelle. L'exemple le plus net est cependant celui de la première entrevue Martin-Andress : elle tire sur lui, mais son coup de feu est une fausse annonce. Il signifie en fait « come along ». Dean Martin, fin joueur, au lieu de passer, surenchérit, monte sur le bateau et la séduit.

(1) Exemples connus : en chimie, la très facile combinaison acide-base ; en histoire, le pacte Hitler-Staline.

S'il est apologie du repos, de la paresse et de l'intelligence, on voit bien que *Four For Texas* n'a rien d'un film de tout repos. Libre à chacun de le lire au niveau qui lui plaît, les degrés de lisibilité étant multiples. Car, par jeu, il faut aussi et surtout entendre sa forme suprême, jeu de l'esprit. Après l'attaque de la diligence, Aldrich semble nous dire : « Voilà, je me suis montré égal à moi-même, digne de vous, j'ai morcelé mon découpage à l'extrême, choisi les angles les plus insensés, placé ma caméra entre les jambes des chevaux, au sommet d'une montagne, tué bon nombre de gens, fait mourir Jack Elam, qui ne meurt en général qu'à la fin des films, à quoi bon continuer ? » Ou bien, comme Bruno : « Le temps de l'action a passé, celui de la réflexion commence ». Le rythme ralentit, la fatigue pèse sur les corps, les marches sont difficiles sous le soleil, les chaussures inadéquates. Mieux vaut être assis pendant que d'autres s'affairent à remettre le bateau en état, ou allongé dans un fauteuil à se faire raser par Anita Ekberg. Le jeu de l'intelligence est mille fois plus passionnant que l'agitation dérisoire des corps. Pour un geste irréfléchi, Martin s'entend dire : « Toi, tu serais beaucoup plus riche, si tu étais moins vif ». La caméra paresse et se déplace précautionneusement. Les bagarres sont entrecoupées de pauses (comme en sport), pendant lesquelles les protagonistes évoquent quelques problèmes capitaux (2).

Le scénario lui-même exige du spectateur un effort d'attention considérable, et il faut absolument revoir le film faute de quoi l'histoire en paraîtra incompréhensible. Elle progresse comme les événements de notre vie, c'est-à-dire avec un minimum d'avance sur l'entendement que nous en avons. Seule une lucidité de tous les instants permet d'y voir clair, au lieu que les gens préfèrent les histoires confortables où l'explication des événements précède ceux-ci. Ils trépignent donc sur leur fauteuil quand Sinatra, lui, prend tout son temps pour tirer sur Martin.

Four For Texas est donc un film trompeur, subtil et inquiétant, l'équivalent pour Aldrich des *Godelureaux* pour Chabrol ou de *La Paresse* pour Godard. Comme, parlant de Godard, il faut parler de Cocteau, ce qui tombe bien puisqu'Aldrich l'aime beaucoup (3), disons que *Four For Texas* est le film de quelqu'un qui montre combien il épaule mal et fait mouche à tout coup.

Jean NARBONI.

Frank et Jerry

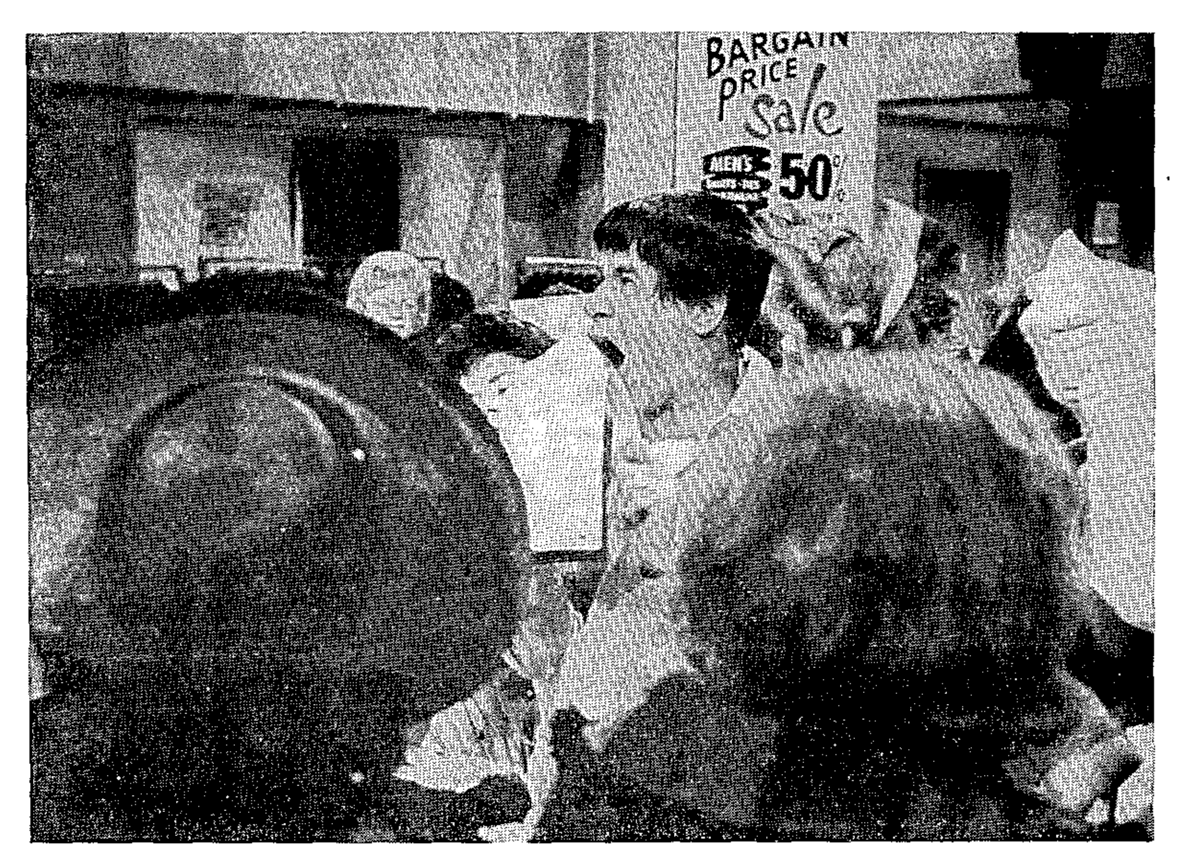
WHO'S MINDING THE STORE ? (UN CHEF DE RAYON EXPLOSIF), film américain en Technicolor de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Frank Tashlin et Harry Tugend, d'après une histoire de Harry Tugend. *Images :* Wallace Kelley. *Décors :* Hal Pereira, Roland Anderson. *Musique :* Joseph J. Lilley. *Interprétation :* Jerry Lewis, Jill Saint John, Agnes Moorehead, John McGiver, Ray Walston, Francesca Bellini, Nancy Kulp, John Abbott, Jerry Hausner, Peggy Mono, Mary Treen, Fritz Feld, Isobel Elsom, Richard Wessel. *Production :* York - Jerry Lewis, 1963. *Distribution :* Paramount.

A mesure que — fidèle à sa thématique — l'œuvre de Tashlin s'achemine vers une cruauté et une sécheresse toujours accrues, il convient de l'envisager différemment : lorsqu'elle se trahit plutôt que lorsqu'elle se livre. Bref, parler moins de l'Amérique, plus de Tashlin. Il est toujours vrai que l'Amérique demeure le sujet de ses films. Mieux, elle en est le fondement : le cinéaste doit remettre en place ce qu'il vient de démolir, condition d'un nouveau film. Aussi, le dernier de la série (et le meilleur depuis longtemps) ne fait pas exception à la règle : exemplaire par son propos, rigoureux dans sa manière, inquiétant par ce qui lui échappe.

Tashlin ne fut jamais un tendre qui se penchait sur un monde inhumain ; lorsqu'il voulait en dénoncer l'artifice, il avait recours — en toute bonne foi — à la satire ou à la caricature. Entre le moment où il

(2) Alors qu'il est de bon ton d'avouer, comme péchés, la paresse ou la gourmandise, on a parlé, pour Aldrich, de veulerie. De même, on trouve admirable l'irruption, chez Sade par exemple, de grandes réflexions au milieu de l'action, et ici tout le monde les trouve inutiles. Mais Ursula détient le secret. Les américains ne sont pas seuls à dénigrer en public ce qu'ils adorent en privé.

(3) Comme chacun sait.



Frank Tashlin : *Who's Minding the Store ?* (Jerry Lewis).

s'en prenait au trucage et celui où il se complaisait à retrouver le dessin animé, la distance était mince et l'ambiguïté déjà grande : si l' « american way of life » est une caricature de la vie, de même le genre satirique : tous deux n'existent que par rapport à quelque chose de préexistant. Or, Tashlin n'existe que par et pour le monstre qu'il s'est promis d'abattre.

Parce qu'il part en guerre avec des armes truquées, il ne remporte que des succès provisoires. Cette vision d'un monde mécanique où l'humain s'engloutit peu à peu envahit et brouille son regard avec cette différence que la complicité (qui le liait jadis au monde des « comics » dénoncé dans *Artists and Models*) n'est plus possible. Entre l'homme et la machine, l'inventeur et l'invention, les rapports ne sont plus de soumission mais d'incertitude : ce que les machines gagnent en autonomie, les hommes le perdent en maturité. C'est ce rapport que Tashlin poursuit et cerne avec une inlassable précision qui fait de son cinéma un cinéma de rouages où seul compte le passage d'un ordre à un autre.

Trahi par sa propre mise en scène, Tashlin se trouve pris au piège de toute mécanique (ainsi, celle qui régit le dessin animé, art de la cause et de l'effet, uniquement). Or, le propre de toute mécanique est de pouvoir être détruite par le mouvement même qui la comprend et l'assimile. Elle a ses lois dont on peut jouer, elle est une création de l'esprit humain et seul, ce qui a été construit peut être détruit. Le seul moyen de sortir de ce cercle infernal qui enserre l'œuvre serait donc d'introduire dans ce monde prévisible ce qu'il y a de spécifiquement incontrôlable : la vie. Un comportement anarchique, se créant à chaque instant, sujet aux plus grands écarts ; bref, tout ce que Tashlin inclut dans son œuvre avec Jerry Lewis.

Le rôle et l'importance de Jerry Lewis apparaissent d'autant mieux que leur évolution — maintenant parallèle — entrecoupée de retrouvailles, comme celle-ci, permet de préciser le moment où Lewis commençait à régner chez Tashlin. Le moment où celui-ci lui donne carte blanche est aussi celui où il atteint la limite

de son art : la vie, sous sa forme la plus anarchique, il ne peut l'inventer, pas plus qu'il ne peut vraiment diriger Jerry Lewis. C'est à ce dernier qu'il appartient donc d'achever le film.

Ici encore, dans le cadre d'un scénario qui autorise tout et n'exclut rien (les grands magasins), le tandem s'en donne à cœur joie : Tashlin à disposer les quilles, Lewis à lancer les boules. Lorsque les quilles tombent, c'est dans un désordre qui dépend à peine d'eux et qui peut s'appeler poésie ou fantastique. C'est en toute innocence que Lewis méconnaît les mécanismes d'un monde où — même malgré lui — il ne peut provoquer que des catastrophes. Objet de curiosité (ici, du caprice de Jill St John) parce qu'étrangement anachronique, embarrassé d'une humanité dont seul il a conservé les faiblesses (mais aussi la force), humanité qui se réfugie dans les mimiques, les grimaces et une scandaleuse déperdition d'énergie.

Increvable et indestructible parce qu'il n'est pas une création, mais bien l'incarnation de la nature, la force déchaînée par Tashlin pour exorciser son enfer personnel : celui d'être soumis à ce qu'il condamne. Ainsi, le seul mouvement positif est, chez Tashlin, destructeur ; paradoxe qui est la meilleure explication de son drame, celui de ne pouvoir saisir l'humain, d'en constater la disparition progressive ou d'en susciter les formes monstrueuses ou animales (Jerry Lewis). Toujours un peu en deçà ou au-delà de son objectif (jadis entrevu dans des films plus chaleureux tels qu'*Artists and Models*), tantôt proche de l'objet, tantôt de l'animal, condamné à montrer ce qui aliène l'homme, à la caricature, au dessin animé.

D'où l'amertume et la précision, leur triomphe dans ce dernier film. Seule subsiste la pureté du dessin et le mouvement implacable qui précipite chaque séquence vers son éclatement. Et, derrière l'exaspération qui se fait jour, apparait la crainte enfin avouée de la stérilité (Charles MacGivern) qui donne à ce film « gai » une résonance grave.

Serge DANEY.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Si le nez...

CYRANO ET D'ARTAGNAN, film français en Eastmancolor d'ABEL GANCE. *Scénario :* Abel Gance. *Images :* Otello Martelli. *Décors :* Jean Douarinou. *Mise en scène seconde équipe :* Nelly Kaplan. *Musique :* Michel Magne. *Interprétation :* José Ferrer, Jean-Pierre Cassel, Sylva Koscina, Dahlia Lavi, Michel Simon, Ivo Garrani, Philippe Noiret, Laura Valenzuela, Rafael Rivelles, Julian Mateos, Gabrielle Dorziat, Henri Crémieux. *Production :* Circé-Astarté - Gesi-Ciné - Champion - Agata, 1962. *Distribution :* Cocinor.

Il faut être passionné du dernier film d'Abel Gance — comme de tous les autres — parce que c'est un film fou qui n'appelle ni restriction, ni mesure, qui n'offre ni repères, ni même absence de repères. D'une certaine façon mis en scène, d'une autre pas du tout, si bien que l'émotion ressentie est un peu étrangère au cinéma. Tant mieux donc si, une fois encore, nous est donné d'aimer un film pour des raisons impures.

Cyrano et d'Artagnan bouleverse données historiques ou légendaires avec allégresse. D'Artagnan quitte sa mère et non son père, fait la connaissance des Trois Mousquetaires, non dans un escalier ou à cause d'un mouchoir brodé, mais tout bonnement chez Tréville. Le duel des Carmes Déchaux oppose Porthos, puis d'Artagnan, à Cyrano. Plus encore : Gance imagine la rencontre de ses deux héros avec Marion Delorme et Ninon de Lenclos.

Le film ne montre en rien comment un grand esprit et un joli cœur tentent ensemble de conquérir Paris, mais plus subtilement comment ce qui les oppose — la grandeur du premier face à l'insignifiance du second — ne parvient pas à briser leur belle amitié. Gance rend hommage à l'intellectuel tel qu'il n'existe plus guère de nos jours : l'homme aux multiples pouvoirs. Qui sait se débarrasser de trente hommes grâce à une botte longtemps méditée, créer, à force de ténacité, toutes sortes de machines, composer et exécuter en musique comme en amour, et cela mieux que personne. Inversement, d'Artagnan est un jeune homme un peu falot qui avance dans la vie muni de cartes truquées et d'une bonne figure, c'est-à-dire de biens, non d'une culture. Il atteint le sommet de



Abel Gance : *Cyrano et d'Artagnan* (José Ferrer).

la légèreté inefficace quand il fauche dans le dos du cardinal (il s'agit de Richelieu), l'un de ces fameux petits chats qui encombrent les gravures. Prise de guerre amusante, mais qui n'implique aucune victoire, aucun effort. L'opposition des deux hommes n'apparaît pas d'emblée, mais, peu à peu, se dégage, au cours des duels, des joutes verbales, et surtout des expériences amoureuses dont l'exquis commentaire qu'en font, au matin, Ninon et Marion nous révèle tous les détails. C'est à Cyrano qu'appartient de réveiller l'indécision de d'Artagnan sur bien des points. C'est moins, on le voit, dans les détails que Gance opère ces changements, qu'en profondeur, puisqu'il détruit, pour y substituer leur contraire, l'image consacrée d'un Cyrano mélancolique et humilié, et celle d'un d'Artagnan subtil, malin et héroïque.

Mais, plus que l'éloge d'un intellectuel, c'est ici la description nostalgique, le portrait qu'il faut voir d'une époque où l'intelligence consistait en un certain bonheur qui baignait toute expérience. Qu'il s'agisse d'une botte secrète, d'une femme ou d'une machine, tout était d'abord mis à l'épreuve, puis commenté. Le commentaire lui-même était une nouvelle épreuve qui couronnait ou dénonçait l'objet d'expérience, écartait la lourdeur et la bassesse, faisait du doute son aliment, de la remise en question son principe. Nulle angoisse ne semblait troubler ces hommes. Une certitude extrême de l'utilité de leurs actes les menait, et le siècle les jugeait moins à leurs œuvres qu'à l'œuvre. Et face à la canaille qui singe le défaut de l'aristocrate — le nez de Cyrano — l'on se contentait de rendre hommage à ceux qui abritaient du plus

discret des masques leur ardeur de faire : qu'ils s'appellent, aussi bien, de Viau ou Molière, L'Hermite ou La Fontaine. Pour eux, importaient moins les œuvres que de les entreprendre.

Aimons donc *Cyrano et d'Artagnan* parce que Cyrano, poète, savant et « astronaute », nous émeut. Parce que si, malgré tout, il n'est, en efficacité, ni Galilée, ni Einstein — Gance ni Griffith, ni Dovjenko — il *n'est pas indigne de leur « élevage aventureux »*. On nous montre, c'est la hauteur de ce film, qu'il est beau de viser la lune, que l'atteindre est affaire de temps ou de grâce, que quitter la Terre ferme du cinéma, ce n'est pas tant s'en éloigner, et que la Providence, nous dit la phrase finale, sait fort bien où, comme malgré nous, elle nous mène. — J.-C. B.

Dans le vent

LES AMOUREUX DU « FRANCE », film français en Franscope et en Eastmancolor de PIERRE GRIMBLAT. *Scénario :* Pierre Grimblat, sur une idée de François Reichenbach. *Dialogue :* Michel Cournot. *Images :* Jean-Marc Ripert. *Impressions de voyage :* François Reichenbach. *Musique :* Michel Legrand. *Interprétation :* Marie-France Pisier, Catherine Rouvel, Olivier Despax, Henri Garcin, Bernard Meusnier, Elisabeth Ercy, Maria Grazia Buccella, Sybille Saulnier, Umberto d'Orsi, Alain de Bruchard, Elisabeth Mottet. *Production :* Boréal - Stella Film, 1963. *Distribution :* C.F.D.C.

Tenant à la fois de l'aventure et de la préméditation, ce petit film est à l'image de la croisière qui donna lieu à sa réalisation, à l'image de ses héros dont il a le « négligé seyant » ; un film où nous nous passons d'autant mieux du nécessaire que l'accessoire y est charmant, parfois essentiel.

Car c'est la futilité, l'extrême de la mode, qui lui donnent une unité sans cela bien précaire : au sein de variations modernes sur le thème du « Jeu de l'amour et du hasard » tournées par Pierre Grimblat, s'insèrent tant bien que mal les « impressions de voyage » de François Reichenbach. Mais cette confrontation ne nuit en rien à l'homogénéité du film, car si d'ordinaire le style de Reichenbach choque par la volonté de saisir êtres et choses sous l'angle le plus insolite, au moment même où ils se donnent pour ce qu'ils ne sont pas, ce style, sur le « France », nous le supportons. Mieux : nous l'apprécions, car c'est l'artifice d'un certain cinéma, tout à la fois responsable d'une partie du film et jugé par l'autre ; cinéma à la mode dans un film sur cette mode. Et si certains plans de mer, du paquebot, des passagers, si certains clairs de lune sont ici bien venus, ce n'est pas seulement parce qu'ils nous rappellent combien l'on est loin du grand cinéma et près des magazines, c'est aussi parce que, par leur présence discrète, ils font de Reichenbach le thème plutôt que l'auteur des *Amoureux du « France »*.

Ce qui est loin, on s'en doute, des intentions de Grimblat, mais c'est pourquoi il découvre si bien par les moyens les plus simples (car involontaires) et détournés (puisque passant par *Marivaux*) la *vérité* de personnages et d'un cinéma « dans le vent ». Très adroit dans la fantaisie débridée, il a enfin le mérite de savoir s'effacer devant ses acteurs ; qu'on imagine cependant Marie-France Pisier, Olivier Despax *et les vêtements d'Esterel dans une* situation moins arbitraire, le film, semble-t-il, y perdrait en vérité. Ici, passé le schéma initial, il reste ce ton du temps présent, vrai parce que donné de surcroît, comme involontairement : il est là parce *qu'il ne peut qu'y être, étant donnés* le « France », ses piscines, ses flippers, ses bowlings, les auteurs du film et surtout ses acteurs. D'où vient qu'il suffit à Grimblat d'être discret pour que s'installe en son film cette ambiance qui en constitue le meilleur.

C'est aussi que quelqu'un d'autre est la seconde conscience du film : Michel Cournot, responsable d'un dialogue fort habile lorsqu'il mime Marivaux, raffiné quand, entre les lignes géométriques de Brasilia, le monologue tend vers le poème, et toujours d'un naturel fou lorsqu'il n'est que dialogue (M.-F. Pisier semble alors l'improviser). Ainsi, quand le jeu va finir de l'amour avec le hasard, c'est-à-dire avec lui-même, quand il joue à s'ignorer pour quelques instants encore et que par ses alternances de souffrance et de grâce ravissante, ce jeu ne peut qu'inspirer un sourire de connivence, bref, lorsque le film retrouve presque Marivaux, c'est aussi beaucoup grâce au texte : nous croyons alors à Dorante trahissant son émotion sous la parade, aux ultimes paroles, aux gestes et aux larmes de Silvia en cette dernière scène sur le « France » qui nous entraîne du côté de Rozier.

Ce sont les meilleurs instants d'un film dont deux répliques donnent fort bien la mesure : deux jolies snobs contemplent la mer où joue le soleil, plan de Reichenbach : « Comment trouves-tu ce paysage ? — C'est biblique ! » — et lorsque Catherine Rouvel se coiffe d'un chapeau de paille et demande à Henri Garcin de quoi elle a l'air, celui-ci lui répond : « d'un Renoir ». Ce qui est beaucoup dire ; mais le film est là : l'artifice de jolies images que dénonce la vérité de quelques instants. — J. B.

Gang à part

DES PISSENLITS PAR LA RACINE, film français de GEORGES LAUTNER. *Scénario :* Clarence Weff, Georges Lautner et Albert Kantof, d'après le roman « Y avait un macchabée » de Clarence Weff. *Dialogue :* Clarence Weff, Georges Lautner, Michel Audiard. *Images :* Maurice Fellous. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* Michèle David. *Interprétation :* Louis de Funès, Michel Serrault, Mireille Darc, Maurice Biraud, Francis Blanche, Venantino Venantini, Raymond Meunier, Hubert Deschamps, Gianni Musy, Brice Valori, Malka Ribowska, Darry Cowl. *Production :* Ardennes Films - Transinter Films - Cocinor-Marceau - Columbus, 1964. *Distribution :* Cocinor.

Paradoxalement, *Des pissenlits par la racine* marquent le triomphe de l'intellectualisme sur le cinéma commercial. Ce film, dont presque tout donne à croire qu'il n'est qu'un « produit » industriel, est pris à son propre jeu et se retrouve nez à nez — pour le meilleur et pour le pire — avec son propos véritable.

Georges Lautner semble construire son film sur d'incessants jeux de mots et trouvailles verbales, un savoureux langage argotique et quotidien ; tout y frôle la gratuité. Mais, outre ces jeux verbaux dépourvus d' « utilité », le film va jusqu'à gommer

Pierre Grimblat : *Les Amoureux du « France »* (Henri Garcin).





Georges Lautner : *Des pissenlits par la racine* (Malka Ribowska, Michel Serrault).

délibérément un détail « indispensable » : le cadavre disparaît sans laisser de traces. La solution de l'énigme n'est qu'indiquée, *nullement explicitée. Il y a là le même* flottement que dans ces nouvelles de Queneau où tous les détails s'acharnent à cacher le point essentiel qui justifierait leur présence, moins pour le faire disparaître, par jeu ou volonté de surprendre, que pour communiquer le sentiment d'un vide qui n'a d'autre réalité que ces détails épars.

Renversant ainsi les hiérarchies du cinéma commercial, Lautner, faisant de ce film un creux où s'ébattent pitres et maniaques, de la folie la lucidité même (c'est une *folle qui déclare : « Il y a un cadavre dans* la contrebasse »), ne pouvait manquer de projeter sa propre situation (la forme de son cinéma le prouve, autant que ce film qui semble décrire l'envers des choses) : celle de l'intellectuel qui joue le jeu des homme « du métier » (Serrault, musicien, homme sans relief, entre par amour dans la bagarre) et les bat sur leur propre terrain. Suprême habileté qui consiste à accepter le tiercé (ou le cinéma commercial) et, le moment venu, à changer les tickets d'enveloppes. La manœuvre a lieu en cachette ; elle n'est pas filmée. C'est *dire qu'en dépit des* calculs et prévisions, nul n'est fixé qu'à l'ouverture de l'enveloppe. Pour le pire, disais-je plus haut : jouant le jeu du cinéma commercial, Lautner bascule chez les véritables cinéastes, du côté des *Bonnes Femmes*, et rencontre, en fin de course, la même incompréhension. — J.-C. B.

(Ces notes ont été rédigées par Jean-Claude Biette et Jacques Bontemps.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 8 AVRIL AU 12 MAI 1964

12 FILMS FRANÇAIS

Les Amoureux du « France ». — Voir note dans ce numéro, page 60.

Le Bluffeur, film de Sergio Gobbi, avec Paul Guers, Dany Carrel, Félix Marten, Roland Lesaffre, Pascale Roberts, Nancy Holloway. — Si, au jeu, le bluffeur mérite l'estime, mais le tricheur le mépris, le pasticheur, en art, a droit à l'indulgence, non le faussaire : dans ce contre-type à gros grain d'*A bout de souffle,* Guers s'essouffle à copier Belmondo. Remarquable gros plan conclusif sur Lesaffre, dans le rôle de Patricia.

Cent mille dollars au soleil, film en Scope d'Henri Verneuil, avec Jean-Paul Belmondo, Lino Ventura, Bernard Blier, Andréa Parisy, Reginald Kernan, Gert Fröbe. — Pourquoi les mauvais films marchent-ils ? Voir page 14. Comment ne pas gagner un sou tout en se fatiguant beaucoup (trop) = comment devenir riche sans du tout se fatiguer : autant Bebel et Lino suent en vain, autant Verneuil et Audiard se la coulent douce. Personne, ni le spectateur, n'y croient une seconde : c'est le succès des blasés. L'abjection tient lieu à cette bande de garantie, et le ticket d'or à la fois de dollars et de soleil. Du cinéma d'auteurs.

Coplan prend des risques, film de Maurice Labro, avec Dominique Paturel, Virna Lisi. — Expérience ? Mais en chimie comme ici, le mélange d'un corps lourd (Coplan) et de son léger contraire (Paturel) tourne court. Qui se risque à ce rien n'a rien.

Cyrano et d'Artagnan. — Voir note dans ce numéro, page 58.

Des pissenlits par la racine. — Voir note dans ce numéro, page 61.

Du grabuge chez les veuves, film de Jacques Poitrenaud, avec Dany Carrel, Danielle Darrieux, Enzo Doria, Jean Rochefort, Jacques Castelot, Henri Virlojeux, Georges Chamarat. — Il faut attendre (et ce n'est pas sans peine) la dernière image pour comprendre qu'il ne s'agit ni de veuves, ni de drogues, ni de comédie sentimentale, ni de drame policier, mais d'une thèse, d'un réquisitoire pour le droit de la femme à tuer son mari, s'il est laid. Mais comme la veuve assassine n'est pas très jolie non plus, qu'elle est stupide, vaniteuse, profiteuse et méchante tout en étant fleur bleue, son cas particulier reste vague. Poitrenaud, ou la confusion des bons sentiments et des mauvais : du cinéma perplexe.

Hardi Pardaillan, film en Scope et en couleurs de Bernard Borderie, avec Gérard Barray, Valérie Lagrange, Caroline Rami, Christiane Minazzoli, Jacqueline Danno, Isa Miranda, Sophie Hardy, Philippe Lemaire. — Partisan d'Henri III en fuite, le chevalier de Pardaillan s'évertue à montrer au duc de Guise de quel Blois il se chauffe. Une fois de plus, Bernard, très pâle ici, ne sauve pas les meubles.

Monsieur, film en Scope de Jean-Paul Le Chanois, avec Jean Gabin, Liselotte Pulver, Mireille Darc, Philippe Noiret, Gabrielle Dorziat, Berthe Granval, Jean-Paul Moulinot, Gaby Morlay, Marina Berti. — Cinéma de boulevard à bons sentiments, d'un archaïsme bien-pensant qui ressuscite l'esthétique De Flers-Caillavet ; attendrissant, par comparaison avec la vulgarité ambiante, et parfaitement faux.

Parias de la gloire, film en Scope d'Henri Decoin, avec Curd Jurgens, Maurice Ronet, Folco Lulli, Roland Lesaffre, German Cobos, Pedro Osinaga. — En Indochine, le Français et l'Allemand au coude à coude, malgré quelques vieilles histoires de famille : intrigues sentimentales entre héros implacables et retrouvailles affectueuses de Jurgens et Lulli. Gueule pour gueule, dent pour dent.

Paris-champagne, film en couleurs de Pierre Armand, avec des attractions de music-hall. — Une jeune fleuriste rêve aux « plus prestigieuses attractions de la capitale ». Variations sans variétés sur le thème de la petite marchande d'allumeuses.

La Punition. — Voir critique dans notre précédent numéro, page 48.

15 FILMS AMERICAINS

Becket (Becket), film en Scope et en couleurs de Peter Glenville, avec Richard Burton, Peter O'Toole, Sir Donald Wolfit, Sir John Gielgud, Martita Hunt, Pamela Brown, Paolo Stoppa, Gino Cervi. — Le XII[e] siècle comme si vous y étiez, son et lumière ; Anouilh fait le guide. On prend largement le temps de construire la cathédrale de Canterbury avant de s'en servir. Burton se prend, lui, au sérieux ; O'Toole le met dans son escarcelle.

The Castillan (Le Castillan), film en couleurs de Javier Seto, avec Cesar Romero, Frankie Avalon, Broderick Crawford, Alida Valli. — Confus combats entre Maures et Castillans : suivons le parti de Corneille, louons en avares.

Conquerors of the Pacific (*Les Conquérants du Pacifique*), film en Scope et en couleurs de Joe de Lacy, avec Frank Latimore, George Martin, Pilar Cansino, Carlos Casaravilla. — Les marins de Vasco Nuñez de Balboa ouvrent la voie aux Marines (d'où le titre) : les films se suivent, l'Océan reste, toujours vierge, et ce n'est pas cette pellicule qui l'impressionne.

The Devil's Children (*Les Enfants du diable*), film en couleurs de William Witney, avec Charles Bickford, Lee J. Cobb, Doug McClure, Gaby Clarke, James Drury. — Nouvel épisode du feuilleton TV « The Virginian », parfaitement sinistre et plat ; c'est sans doute pour cette raison qu'on nous le montre de préférence à *It Tolls For Thee*.

Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (*Dr. Folamour*). — Voir critique dans notre précédent numéro, page 45.

The Fall of the Roman Empire (*La Chute de l'Empire romain*), film en Scope et en couleurs d'Anthony Mann, avec Sophia Loren, Stephen Boyd, Alec Guinness, James Mason, Christopher Plummer, Anthony Quayle, John Ireland, Mel Ferrer, Omar Sharif. — Si Marc-Aurèle ne s'était découvert une fille, c'était bien une heure de gagnée ; si Canutt s'était mis en grève, on faisait aussi l'économie d'une bonne demi-heure de batailles ; si le Sénat romain n'avait voulu jouer celui de Washington, encore deux ou trois quarts d'heure ; bref, resterait un assez honnête moyen métrage, *agréablement dépourvu de martyrs chrétiens. Bronston* regnante, on nous impose l'ersatz et la Loren : plus dure sera la culbute.

Four For Texas (*Quatre du Texas*). — Voir critique dans ce numéro, page 53.

The Great Saint Louis Bank Robbery (*Hold-up en 120 secondes*), film de Charles Guggenheim et John Stix, avec Steve McQueen, Molly McCarthy, David Clarke, Grahan Denton. — Film policier provincial (St. Louis, comme le titre l'indique), conventionnel par le schéma, insolite dans le détail, par souci de réalisme joint à celui, non moins louable, d'économie ; les inévitables « préparatifs » sont comme murmurés dans une grisaille nostalgique ; le hold-up lui-même joue non sur la vitesse, mais sur la durée ; l'honnêteté paie.

The Kiss of the Vampyr (*Le Baiser du vampire*), film en couleurs de Don Sharp, avec Clifford Evans, Noel William, Edward de Souza, Jennifer Daniel. — Nouvelle ressucée : les Vampires, dont on savait les affinités, se liguent en Diner's Club, pour se faire moins de mauvais sang. Le film, anémique, est la première victime de ses sujets.

Lancelot and Guinevere (*Lancelot, chevalier de la reine*), film en Scope et en couleurs de Cornel Wilde, avec Cornel Wilde, Jean Wallace, Brian Aherne, George Baker. — Il y a longtemps que le Graal ne fait plus courir personne : pas de table ronde dans notre prochain numéro.

More Over, Darling (*Pousse-toi, chérie*), film en Scope et en couleurs de Michael Gordon, avec Doris Day, James Garner, Polly Bergen, Chuck Connors, Thelma Ritter, Edgar Buchanan. — Remake édulcoré d'*Aux deux colombes* (Guitry) ; la misogynie latente du sujet est exaspérée par D.D. Caricature du film inachevé de Cukor et Marilyn.

Panic in Year Zero (*Panique année zéro*), film en Scope de Ray Milland, avec Ray Milland, Jean Hagen, Frankie Avalon, Mary Mitchell. — Une dimension diabolique (lutte pour la vie = confort, solitude = égoïsme), un argument naïf (les Robinsons des Rocheuses), un scénario habile (mise à nu progressive d'une civilisation par la Bombe), une mise en scène désarmante (direction d'acteurs surtout), des audaces involontaires (critique indirecte du way of life), une morale conformiste (les valeurs d'une société ne sont pas atteintes par la désintégration nucléaire) : bref, un film sincère et faux, roublard et vrai, un grand sujet rongé par les petitesses (on regrette *Five*).

The Prize (*Pas de lauriers pour les tueurs*), film en Scope et en couleurs de Mark Robson, avec Paul Newman, Edward G. Robinson, Elke Sommer, Diane Baker, Micheline Presle, Gérard Oury, Leo G. Carroll, Sacha Pitoëff. — Ni pour les plagiaires (c'est encore Hitchcock qui fait les frais, il en a l'habitude).

Retreat Hell ! (*Bataillon de fer*), film de Joseph H. Lewis, avec Frank Lovejoy, Richard Carlson, Anita Louise, Russ Tamblyn. — Suivant la tradition, un officier encroûté retrouve au combat (sans perdre ses galons) les vertus de solidarité et d'héroïsme du seconde classe. Xème apologie sans classe du fusilier marin yankee : j'ai vécu l'enfer, décoré.

Who's Minding the Store ? (*Un chef de rayon explosif*). — Voir critique dans ce numéro, page 56.

5 FILMS ANGLAIS

The Long Ships (*Les Drakkars*), film en Scope et en couleurs de Jack Cardiff, avec Richard Widmark, Sidney Poitier, Russ Tamblyn, Rosanna Schiaffino, Oscar Homolka, Beba Loncar. — Les Vikings remettent ça : fin de race bien anémiée ; un seul drakkar, mis à toutes les mers, essaie de se faire passer pour toute une flotille, la lumpen-figuration yougoslave pour des musulmans ; le reste à l'avenant.

The L-Shaped Room (*La Chambre indiscrète*), film de Bryan Forbes, avec Leslie Caron, Tom Bell, Cicely Courtneidge, Brock Peters. — En apparence, un mélodrame : déboires d'une jeune fille-mère exilée. Au-delà, quelques portraits assez subtils : de la jeune femme en question, de son trop jeune amant, d'une vieille chanteuse de music-hall. Beaucoup de conventions, dont celles du tournage en studio, déséquilibrent l'ensemble.

The Mouse On the Moon (*La Souris sur la lune*), film en couleurs de Richard Lester, avec Margaret Rutherford, Bernard Cribbins, Ron Moody, David Kossof, Terry-Thomas. — Il s'agit sans doute d'un quiproquo (voir *Nus au soleil*) ; reste l'obstination de l'Angleterre à se tailler la part du lion dans le désert sidéral : le cinéma n'est-il pas l'art de l'espace ?

The Servant. — Voir article dans ce numéro, page 40.

Some Like It Cool (*Les Nus au soleil*), film en couleurs de Michael Winner, avec Julie Wilson, Wendy Smith, Thalia Vickers, Brian Jackson, Mark Roland. — Autres souris, et astres divers.

4 FILMS ITALIENS

Les Conquérants héroïques, film en Scope et en couleurs d'Albert Band, avec Steve Reeves, Carla Marlier, Gianni Garko, Liana Orfei. — Un bon sujet (les Troyens au Latium) gâché par timidité : peplum moyen, bien qu'affichant une étoile : Enée.

I fidanzati (*Les Fiancés*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Goliath e la schiava ribelle (*Goliath et l'hercule noir*), film en Scope et en couleurs de Mariano Caiano, avec Gordon Scott, Ombretta Colli, Massimo Serato, Mimmo Palmara. — David joue les frondeurs et se prend pour Tarzan-Spartacus dans un camp de concentration biblique : trinité sans miracle.

Le sette folgori di Assur (*Foudres sur Babylone*), film en Scope et en couleurs de Silvio Amadio, avec Jackie Lane, Howard Duff, Luciano Marin, Giancarlo Sbragia, Arnoldo Foa. — Sardanapale, roi d'Assyrie, et son frère se disputent la même pucelle : coups de foudre ou foudres d'amour ? Tout au plus les Don Juan de la côte d'Assur.

2 FILMS ESPAGNOLS

Angelito amiral, film de Santos Alcocer, avec Angelito, Roberto Camardiel. — Le second rossignol ibérique croise au large des Canaries ; d'où l'amiral.

Nunca pasa nada (*Une femme est passée*), film en Scope de J.A. Bardem, avec Corinne Marchand, Jean-Pierre Cassel, Antonio Casas, Julia Gutierrez Caba. — Il y avait une idée, pas tout à fait neuve, mais pouvant encore servir : confrontation d'un univers clos et d'un corps étranger autant que passager. Terrorisé dès que surgit un éclair de vérité, Bardem se réfugie aussitôt dans les conventions : c'est trop imiter ses pauvres héros.

2 FILMS SOVIETIQUES

La Belle au bois dormant, film en Scope et en couleurs de A. Doudko et Constantin Sergeiv, avec Alla Sisova, Natalie Doudinskaïa, Irina Bajenova, Youri Soloviev, la troupe des Ballets de Leningrad. — Théâtre du Petit Monde sur écran géant ; nous attendons impatiemment la version russe des bottes de sept lieues.

Les Mois les plus longs (*Les Vivants et les morts*). — Voir note dans notre prochain numéro.

1 FILM CANADIEN

Pour la suite du monde. — Voir article dans notre numéro 146, page 11, et critique dans notre prochain numéro.

1 FILM DANOIS

Le Scandale Christine Keeler, film de Robert Spafford, avec Yvonne Buckingham, John Drew Barrymore. — Avec Christine dans le rôle de Keeler, le film eût été peut-être plus franchement ignoble, mais plus curieux ; sans elle, il est sans intérêt : ce n'est pas Yvonne Buckingham qui nous rendra plus ferrés sur les dessous de l'affaire.

TABLE DES MATIÈRES

— Tomes XXV et XXVI du n° 145 (juillet 1963) au n° 156 (juin 1964) —

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI
et JACQUES RIVETTE

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)
Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nº 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**
	150-151	**9,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 89, 93, 97, 104.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 2e trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.